BRAVO!

DEZEMBRO 2001 - ANO 5 - R$ 8,00 - www.bravonline.com.br
ISSN 1414-980X

EXEMPLAR DE ASSINANTE - VENDA PROIBIDA

Para ler Walt Disney

No centenário do polêmico renovador da fantasia, uma análise da obra que simboliza a dominação cultural americana

MÚSICA NINO ROTA PARA ALÉM DA TRILHA DE FELLINI
TELEVISÃO AS EMOÇÕES COMPULSÓRIAS DA PROGRAMAÇÃO DE FIM DE ANO
LIVROS O HORROR DA PROVÍNCIA SEGUNDO WILLIAM FAULKNER
ARTES PLÁSTICAS REGINA SILVEIRA E O RIGOR DA DEFORMAÇÃO
TEATRO E DANÇA A VIOLÊNCIA OCUPA A DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

51

Capa: Pato Donald, em imagem da Agência Keystone/ Walt Disney. Nesta pág. e na pág. 6, *Auto-Retrato* (1921), de Alberto Giacometti

ARTES PLÁSTICAS

Distorções rigorosas 34
Regina Silveira inova o recurso de alongamento de imagens em mostra de obras inéditas no Paço Imperial, no Rio, e participa de coletivas em Nova York e Washington.

As telas do escultor 40
Em seu centenário, Alberto Giacometti ganha exposição no MoMA de Nova York que realça a qualidade de sua pintura, obscurecida por sua escultura.

Crítica 51
Teixeira Coelho escreve sobre a mostra *Brazil Body & Soul*, em Nova York.

Notas 46 **Agenda** 52

CINEMA

O artífice da infância de massa 56
O centenário de Walt Disney, gênio que revolucionou a fantasia infantil em meio a uma controvertida vida pessoal e pública.

Filmando o Taleban 68
Mohsen Makhmalbaf conta a história de uma mulher dentro do inferno afegão em *O Caminho para Kandahar*.

Crítica 77
Mauro Trindade assiste à versão ampliada de *Apocalypse Now*.

Notas 76 **Agenda** 78

LIVROS

Mitos no sul dos EUA 80
O romance *Enquanto Agonizo* reapresenta ao leitor brasileiro o universo das cidades perdidas de William Faulkner.

A palavra de Adélia Prado 86
A escritora mineira volta ao mercado editorial com *Filandras*, textos tecidos a meio caminho da prosa e da poesia.

Crítica 93
Luciano Trigo lê *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, de Manoel de Barros.

Notas 90 **Agenda** 94

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: FONDAZIONE GIORGIO CINI-ARCHIVIO NINO ROTA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO AE

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

A trilha de Nino Rota 96
Há 90 anos nascia o italiano que construiu a memória musical do cinema de Federico Fellini.

Cuba universal 104
O Brasil recebe pela primeira vez o maestro cubano Leo Brouwer, que é homenageado no Panorama Internacional de Violão.

A sedução do feio 110
CDs e biografia celebram o músico e poeta maldito Serge Gainsbourg nos dez anos de sua morte.

Crítica 119
Roberto D'Ugo Jr. ouve *El Niño*, CD de John Adams em parceria com Peter Sellars.

Notas 114 **Agenda** 120

TELEVISÃO

Emoções profissionais 122
Os especiais de fim de ano e a administração cuidadosa de lágrimas, riso e esperança.

As razões da Al Jazeera 126
Por que há na rede de TV árabe uma alternativa ao modelo ocidental de telejornalismo.

Crítica 131
Nelson Hoineff escreve sobre o novo *Sítio do Pica-Pau Amarelo*.

Notas 130 **Agenda** 132

TEATRO E DANÇA

O novo papel do submundo 134
Jovens dramaturgos brasileiros desintegram a linguagem para apresentar ao país a face crua da sua violência.

Oficina em DVD 140
Gravação em vídeo digital de *Boca de Ouro* por Tadeu Jungle mantém a força da montagem de José Celso Martinez Corrêa.

Crítica 143
Luiz Fernando Ramos assiste a *Medéia*, encenada por Antunes Filho.

Notas 142 **Agenda** 144

SEÇÕES

Bravograma 10
Gritos de Bravo! 14
Ensaio! 19
Atelier 46
DVDs 72
Briefing de Hollywood 74
CDs 116
Cartoon 146

O melhor da cultura em dezembro: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

As comemorações dos 30 anos do Ballet Stagium, pág. 142

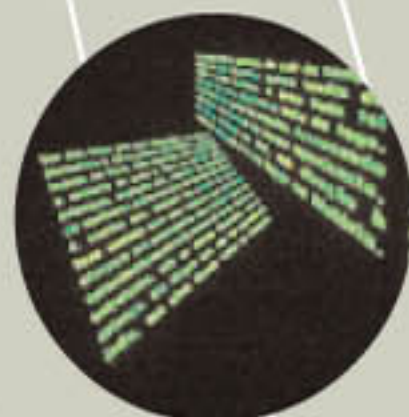
Filandras, livro de Adélia Prado, pág. 86

O Caminho para Kandahar, filme sobre o Afeganistão, pág. 68

Mostras de inauguração do Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, pág. 46

Al Jazeera, a rede de tevê do Oriente, pág. 126

Brazil Body & Soul, exposição, em Nova York, pág. 51

El Niño, CD de John Adams, pág. 119

Serge Gainsbourg, biografia e coletânea em CDs, pág. 110

Michel Gautherot, exposição fotográfica, no Rio, pág. 50

Especiais de fim de ano na tevê, pág. 122

Boca de Ouro, DVD do Teatro Oficina, pág. 140

Medéia, encenada por Antunes Filho, em São Paulo, pág. 143

A trilogia *O Poderoso Chefão*, coleção de DVDs, pág. 72

Lado B, coletânea de ensaios de Sérgio Augusto, pág. 90

Dobras, exposição de Regina Silveira, no Rio, pág. 34

Aurora, livro de Arthur Schnitzler, pág. 92

Robert Cray Band, show, no Rio e em São Paulo, pág. 114

Porto do Rio, mostra de projetos urbanísticos, no Rio, pág. 50

Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo, livro de poesia de Manoel de Barros, pág. 93

90 anos de nascimento do maestro Nino Rota, pág. 96

Encontro com Leo Brouwer, no Panorama Internacional de Violão, no Rio, pág. 104

Os cem anos de Walt Disney, pág. 56

Apocalypse Now – Redux, versão ampliada do filme de Francis Ford Coppola, pág. 77

NÃO PERCA

Enquanto Agonizo, romance de William Faulkner, pág. 80

A produção dos novos dramaturgos brasileiros, pág. 134

Giacometti, exposição, em Nova York, pág. 40

INVISTA

Sítio do Pica-Pau Amarelo, tevê, pág. 131

Quartetos de cordas de Bartók, CD do Quatuor Végh, pág. 116

FIQUE DE OLHO

Miró Gravador, exposição, em Brasília, pág. 53

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO: *MEDÉIA*: EMÍDIO LUISI/DIVULGAÇÃO / *BOCA DE OURO*: LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / NINO ROTA: FONDAZIONE GIORGIO CINI-ARCHIVIO NINO ROTA/DIVULGAÇÃO

GRITOS DE BRAVO!

O novo formato de BRAVO! emoldurou a beleza de Cecília Meireles

Ana Célia M. Tavares
Salvador, BA

Senhora Diretora,

Novo formato

Quando recebi a edição de novembro, levei um susto. Maravilhosa. O novo design, o papel fosco, o formato, tudo indica que **BRAVO!** mudou para melhor. Indica que a equipe que trabalha na revista está sempre atenta às novas tendências, tanto visuais quanto de conteúdo. Há algum tempo já vinha querendo escrever parabenizando-os, e assim que vi essa edição, não tive dúvidas: seria agora. Altíssimo nível. Parabéns mesmo. Continuando assim, serei assinante vitalícia.

Fabiana Reis
Belo Horizonte, MG

BRAVO! está belíssima com os novos formato e papel de capa. Também as matérias estão ótimas! Parabéns!

Carlos Magno da Silveira
São José dos Campos, SP

Como leitora assídua de **BRAVO!** não me surpreendo com o pioneirismo no que há de melhor em termos de inovação em qualidade. Adaptar a revista às novas tendências já mostra o comprometimento de **BRAVO!** com a cultura brasileira e com o seu eleitorado fiel. Parabéns.

Claudia Redin Patel
via e-mail

Livros

A sensibilidade de Cecília Meireles busca, acima de tudo, atingir a transcendência da poesia. É uma honra para a língua portuguesa ter uma poeta como ela; e mais que justa a homenagem de **BRAVO!** pelo seu centenário (*A Lira do Modernismo*, nº 50). Parabéns.

Marco Antonio Xavier
via e-mail

Parabéns, **BRAVO!**. Excelente a reportagem sobre o centenário de Cecília!

Zilda de Oliveira Freitas
via e-mail

Cecília é realmente uma grande poeta, e se ficou no imaginário das pessoas apenas como uma lírica, uma poeta "feminina", com todos os chavões com que se costuma definir esse gênero, é por absoluta falta de conhecimento do seu lado mais marcante, de brava guerreira, com uma notável intervenção política e social, do seu papel de educadora crítica, com uma profunda consciência de sua época. E, dado importantíssimo, tal como João Cabral e poucos outros, Cecília foi uma crítica de si mesma, tanto que organizou uma antologia de sua obra. Ainda bem que **BRAVO!** chega até nós no momento certo e preciso. Cecília é uma das poucas poetas que não foi esquecida, embora subestimada. Mas sempre é tempo.

Meg Guimarães
via e-mail

Parabéns pela matéria sobre Cecília Meireles, a mais expressiva voz feminina da poesia brasileira. A sensibilidade poética da homenageada merecia uma retrospectiva. Ainda que a poesia de Cecília fale por si, a referência à sua memória foi muito oportuna.

Laerte Levai
via e-mail

Televisão

Palavras valem mais do que mil imagens. Parabéns pela matéria *A Vida é Vídeo* (**BRAVO!** nº 50). As palavras de Nirlando Beirão têm grande força para descrever o fato de horror ocorrido em Nova York.

Rodrigo Rocha
via e-mail

A mídia tem a intenção de manipular intencionalmente sempre. Mostrar o que aconteceu de forma exaustiva é inevitável, e isto foi feito (*A Vida é Vídeo*, **BRAVO!** nº 50). Calar-se diante das imagens seria o mínimo de respeito e o mínimo para perceber que o mundo é repleto de diferenças e cada qual reage de uma maneira, uns dominando o mundo e outros explodindo edifícios. Mas ninguém se calou diante das imagens.

Fabrício Tavares Ponce
via e-mail

Ensaio!

Se esse ato terrorista foi, ou não, uma "verdadeira" obra de arte, não importa (*Os Artistas da Morte*, **BRAVO!** nº 50). O que interessa é o fato de que a partir desse acontecimento vamos discutir a obra de arte talvez com uma visão que possa acrescentar algo realmente novo em nossa pobre e "velha" dita arte contemporânea.

Gustavo Muller
via e-mail

Sempre acreditei que uma concepção cênica teatral deveria ser de ordem coletiva, nunca individual. Oportuno e excelente o artigo de Antonio Araújo (*A Cena da Criação*, **BRAVO!** nº 49). É de uma objetividade ímpar.

Pawlo Cidade
Ilhéus, BA

Estudo biblioteconomia e documentação e algumas disciplinas de cinema na Universidade Federal Fluminense. Sobre o ensaio do sr. Sérgio Bianchi (*Viagem a Lugar Nenhum*, **BRAVO!** nº 49), eu também me sinto constrangido com as situações que venho passando cada vez que vou a um cinema de shopping. Pouco antes de acabar o filme, um funcionário abre as cortinas, que geralmente já ficam próximas da tela, ao contrário dos cinemas antigos, de rua. Mal sobem os créditos e a porta de saída é aberta e as luzes são acesas. Não se pode nem ver mais os créditos ou curtir a trilha sonora final do filme. Onde está o respeito pelo espectador? O ingresso não inclui mais os créditos? Nos antigos cinemas de rua havia uma cumplicidade entre o espectador e a tela grande, não importava a película. Os shoppings oferecem todo o conforto e tecnologia que transformam o cinema num mero fast-food de imagens.

Claudio Bosco
Rio de Janeiro, RJ

Sou estudante do curso de Jornalismo em Brasília e quero elogiar a revista pelo belo trabalho que é feito. A edição de outubro, principalmente, está belíssima, com um texto escrito pelo músico Lenine e outros sobre Eric Clapton, Umberto Eco, etc.

Ana Rita Gondim
Brasília, DF

Artes Plásticas

Sobre *À Moda de Nelson Leirner* (**BRAVO!** nº 50), o que mais me agrada em Nelson Leirner é saber que além de ser um grande artista é também um grande professor! Sempre haverá algo dele se multiplicando.

Elizabeth Fantauzzi
via e-mail

Cinema

Tendo em vista as incompreensões que apresenta a matéria a respeito de meu livro *À Meia-Luz* (*Sexo Acadêmico*, **BRAVO!** nº 48, setembro), gostaria de esclarecer: Meu método de trabalho está explicitado no último capítulo do livro e fundamenta-se nas noções de *interpretação* de Nietzsche, de *problematização* de Foucault tendo como pressuposto as idéias de Francastel, quando afirma que a referência primeira de um filme é a cultura na qual foi concebido e não qualquer relação com um pretenso "real" exterior a ele e do qual seria uma representação ou uma reprodução. Meu objetivo foi o de discutir como os problemas sociais também possuem uma dimensão visual que não se reduz a outras dimensões do "real" e que portanto só podem ser analisadas por meio de uma análise visual como elemento fundamental da construção de sentido sobre as coisas e os fenômenos. Assim, o foco central é direcionado para o fenômeno da sexualidade e seus componentes questionadores em relação à moral de sua época e à sociedade que a concebe. Moral essa que é diferencial em relação ao que se fala, ao que se faz e ao que se consegue ver, que era a nossa meta primordial e é por isso que nossas análises investigam detalhadamente a constituição visual desses filmes. O livro se propõe a investigar como uma questão essencial daquela época [anos 70], que havia se transformado em bandeira revolucionária, era problematizada em suas dimensões morais mais recônditas e insuspeitas por meio das telas do cinema de grande público. Por fim, rigor formal analítico (o que não deve ser confundido com "formalismo") é uma exigência de quem parte do pressuposto de que não se deve analisar cinema de forma "conteudística", mas sempre tendo em vista que todo conteúdo literário só pode se expressar em certas formas determinadas e que são essas formas e não outras que constituem aquele conteúdo específico e não outro, forma e conteúdo portanto tomados como indissociáveis. Nessa direção, não descolei da "história" como propõe o articulista, pois a história que analiso é outra, e o que entendemos por "real" e "realidade" em um filme é, sem dúvida, bastante diferente, pois a realidade de um filme não se expressa pela sua maior ou menor aproximação com o "real" mas com a realidade dos problemas culturais de sua época. Nesses termos, a realidade de um filme nunca pode ser confundida com uma pretensa "realidade" do real. Temos aqui uma importante diferença sobre a questão do método em ciências sociais. Não acho que o trabalho do pensamento em ciências sociais, o que não se confunde com qualquer "opinião" genérica sobre qualquer assunto, exija, para sua "validação", qualquer tipo de empiricismo.

Paulo Menezes
via e-mail

Ironia de Adoniran 2

Para esclarecer a história da corda mi no cavaquinho, citada em um samba do Adoniran e que foi comentada pelo leitor Rodolfo Vaz Valente (*Gritos de* **BRAVO!**, nº 45): o cavaquinho, como todo instrumento popular, tem várias afinações. Em Portugal, onde tudo começou, ele é tocado com diferentes afinações de acordo com as regiões do país. Ré-sol-si-ré e ré-sol-si-mi são duas dessas afinações. A primeira é mais comum em Lisboa e foi mais difundida nas colônias. A segunda é típica da região de Coimbra e também é usada no Brasil. No meu método *Escola Moderna do Cavaquinho* (Lumiar Editora) eu abordo as duas afinações e chamo a primeira de tradicional e a segunda de natural. Eu estou entre os adeptos da afinação ré-sol-si-mi, assim como o veterano do rádio Índio do Cavaquinho, Hermeto Pascoal e também o Adoniran, que tocava um pouquinho de cavaco. Portanto, não há nada de estranho em corda mi de cavaquinho e até dá para fazer uma aliança enrolando a corda sobre ela mesma. É uma bela imagem que certamente o autor tirou de sua arguta observação da realidade.

Henrique Cazes
Rio de Janeiro, RJ

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*)
Editores-contribuintes: Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Marcelo Joazeiro
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*)
Editora-assistente: Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaboradores:* Artur Voltolini, Ricardo Pizzolli da Fonseca
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)
Webdevelopers: Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Antonio Gonçalves Filho, Caco Galhardo, César Duarte, Dante Pignatari, David Whiteis (*Chicago*), Denise Lotito, Douglas Garcia, Elisa Byington (*Roma*), Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Kinas, Fernando Monteiro, Hugo Estenssoro (*Londres*), Irineu Guerrini Jr., Jefferson Del Rios, João Marcos Coelho, José Castello, Katia Canton, Luciano Trigo, Luiz Carlos Maciel, Luiz Fernando Ramos, Marcelo Joazeiro, Maurício Monteiro, Mauro Muszkat, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Pepe Escobar (*Peshawar*), Ramiro Zwetsch, Renato Janine Ribeiro, Ricardo Tacioli, Roberto D'Ugo Jr., Rodrigo Pimenta, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Sidney Molina, Silvia Fernandes, Teixeira Coelho, Teresinha Prada, Tomaz Klotzel

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*)
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 0++/41/21/318-8261 – Fax: 0++/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax 0++/11/3046-4604

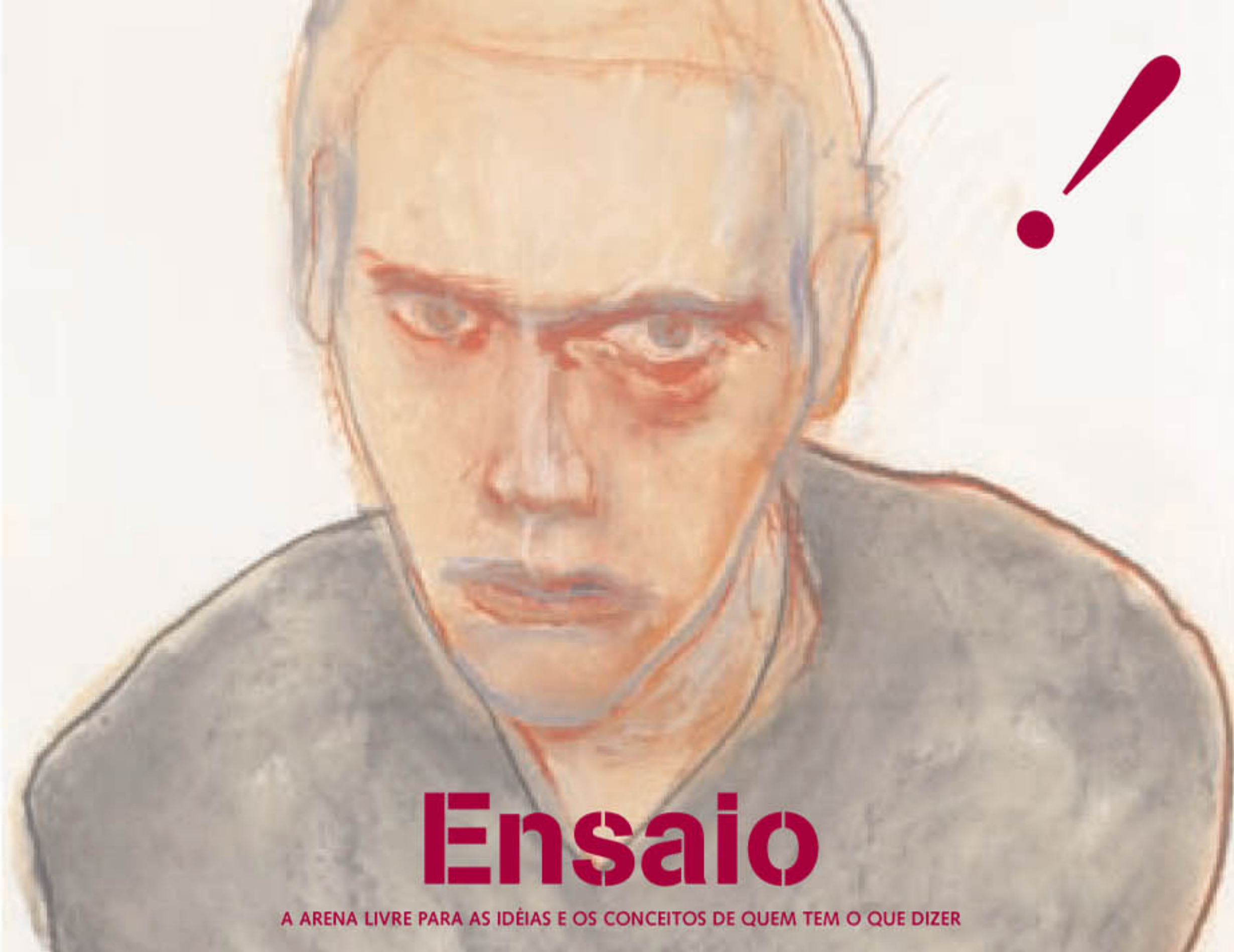
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*)
Serviço de Atendimento ao Leitor: Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos e impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

O mal na arte

A associação entre estética e atentados realça um fato esquecido pela tradição: o de que a arte pode ser perigosa

FOTO TOMAZ KLOTZEL

O que chocou no elogio do compositor Karlheinz Stockhausen aos atentados de 11 de setembro – "A maior obra de arte jamais realizada", como ele disse – foi a associação da arte ao crime, à ação de assassinos – a idéia de que a arte possa ligar-se ao mal, se não *causar* o mal.

E o que sobe à superfície com a observação de Stockhausen é a lembrança de que a arte é ou pode ser *uma coisa perigosa*. Nesta Bienal do Mercosul, em cartaz em Porto Alegre, há uma instalação do chileno Carlos Leppe, *Fragilidade de uma Pintura Colonial Latino-Americana*. No interior de um contêiner, no escuro, uma tela iluminada por um pequeno foco, como na sala de um colecionador. Para ver de que se trata, é preciso avançar e pisar num chão coberto por cacos de vidro que oscilam sob os pés. Se o visitante da arte usar sandálias, não poderá fazê-lo. Sangue poderá correr. Não é *muito* perigoso, nem *definitivamente* perigoso. Mas é perigoso. É o lado esquecido da arte.

Sem Título, **de Hans Abbing (1997): perigosa, às vezes, é a vida representada, não a arte que a representa**

A presença do mal na arte, e do perigo como sua parte possível, tem sido escassa. Para constatá-lo, basta abrir qualquer volume da história da arte. Por exemplo, o calhamaço de Robert Hughes sobre a arte nos Estados Unidos, *American Visions: The*

Epic History of Art in America. Não há uma única reprodução de obra de arte que abra espaço para o mal. Ali não há arte *perigosa*. Uma ou outra mostra que a *vida* pode ser perigosa, como uma tela de Copley, 1778, em que uma mulher nua caída ao mar é ameaçada por um tubarão. Perigosa é a vida da mulher representada, não a arte que a representa, que não ameaça nem seu observador, nem o artista. Numa outra, de 1804, por J. Vanderlyn, uma americana branca é vista no instante de ser morta por dois peles-vermelhas. Os índios são demoníacos. Mas o tom da cena é o do martírio — e o martírio, como sabemos os que atravessamos uma religião ou lemos agora sobre uma certa religião, não é o mal; pelo menos para a vítima, pode ser o caminho do bem. Os índios seriam o mal, porém a idéia do martírio e a estetização clássica da cena atenua ou elimina o mal e resta apenas o sinal de uma sublimação, própria da arte e seu modo de eliminar o mal. Em algumas telas aparece a *dor*, como nesta de Luks, 1905: dois lutadores profissionais se batem. Trata-se, no entanto, da dor, não do mal. O restante dessa história épica é feita de Harmonias, de Belos e Esplendores, até mesmo de alguns Feios. Do Mal, nada. O mal ou não existe ou não é escolhido para os manuais de arte, mesmo se escritos por iconoclastas. Ou então não mais conseguimos ver o mal do passado, desgastado pelo código da arte.

Em 1584, uma artista mulher, Lavinia Fontana (algo raro se não na *prática* da pintura da época, pelo menos na *história* da pintura da época), pinta uma família ao redor de uma mesa e sugere o mal. A cena é comum, não há torturas e mortes, apenas um retrato de grupo. Mas a escuridão prevalece, as feições são duras, as mãos se crispam num pálido balé ameaçador que as roupas suntuosas tornam ainda mais pesado. O mal — *que é aquilo que não deveria estar aí*, aquilo que não deveria ser desse modo — emerge.

Retrato da Família Gozzadini, **de Lavinia Fontana (1584): nas artes plásticas, o mal é contido, talvez insuportável porque estático, sempre em confronto direto com o observador**

Peças assim são incomuns. Algumas de Francis Bacon, que não o diluem em excessivo esteticismo, talvez falem do mal. Como muitas de Goya, do Expressionismo, algumas do Surrealismo. Mas não mais vemos o mal nestas duas correntes porque estão agora historicizadas: parece-nos adequado, agora, que esse mal esteja ali — e quando o mal parece estar bem ali onde está, não é mais o mal. Lygia Pape tem uma instalação que, conforme o momento, pode sugerir o mal: *Manto Tupinambá*, grupo de grandes bolas cobertas de penas vermelhas postas numa rede vermelha ao lado de bolas de borracha nas quais se vêem baratas grudadas, de borracha. De uma das bolas emplumadas sai uma única mão branca tingida por filetes de sangue, como se um corpo jazesse ali soterrado. Está agora no Guggenheim de Nova York, na *Brazil Body & Soul*. O catálogo dá um detalhe da peça para mostrar a mão em primeiro plano. No museu, porém, duas semanas depois de 11 de setembro, não vi a mão. Talvez tivesse sido retirada, talvez colocada no lado escuro do espaço, onde quase ninguém a veria. Não se achou adequado que essa mão *estivesse ali naquele momento*. Para nós brasileiros, e talvez em outro lugar, não passa de uma ironia. Rimos de tudo, de nossa história, dos canibais, dos que foram comidos, de nós. Para os americanos, naquele momento, aquilo não era risível, era o que *não podia estar ali*.

> A história épica da arte é feita de harmonias, de belos e esplendores, até mesmo de feios. Do mal, nada

A arte tem representado majoritariamente a *construção*, quer dizer, a poesia, *aquilo que deve estar aí* mesmo quando inexiste na realidade; para isso serve a Harmonia, o Belo, até o Feio estetizado. Talvez não autorizemos a arte a abrir-se para o mal. Quando ela o faz, ou quando alguém diz que um pedaço da realidade do mal é arte ou a lembra, o escândalo é enorme. O mal não parece permitido à arte.

Na literatura, o mal existe. Em alguns momentos, é censurado. Hoje, menos nas sociedades fechadas que restam, o mal pode aparecer na literatura sem grandes dramas e oferecer-se como perigo. No cinema, seu espaço é ainda maior. Haveria que distinguir entre a transgressão que é o mal como conteúdo e a transgressão na forma, que é o mal no código. O cinema que se abre para o mal como conteúdo quase nunca o admite como transgressão da forma, o que minimiza o mal e o perigo. Mesmo assim, o mal é comum no cinema: os interesses econômicos são enormes... Nas artes plásticas, o mal é contido. Talvez na arte ele seja insuportável porque é estático, portanto sempre igual a si mesmo (não móvel e instável, portanto mutável, como no cinema), e em constante confronto direto com o observador. Lembre-se o escândalo da exposição *Sensation*, com a pintura da Virgem Santa e seu seio de bosta de elefante. (O mal talvez estivesse de fato nessa exposição, mas não ali e, sim, no tubarão em formol de Damian Hirst. Esse não foi percebido.)

Seria possível pensar, ainda, na eventual incapacidade técnica da arte para representar o mundo contemporâneo, como pretende Eric Hobsbawn, e portanto sua dificuldade para

apreender o mal atual e ser perigosa atualmente. O cinema saberia como fazê-lo (mas ninguém reclama muito do cinema porque *ainda* é visto como arte menor, entretenimento, ou porque se está anestesiado diante dele, etc; mas da arte, *coisa séria*, assim como da *grande música*, ninguém espera o mal). Uma tese discutível. O interesse prioritário de muita arte contemporânea pelo código da própria arte (que já se abria pouco ou nada para o mal), deixando de lado os códigos do mundo, pode responder melhor pelo fenômeno.

Outra explicação estaria no banimento do mal e do perigo para fora da arte porque a realidade do cotidiano (e do cinema, da televisão) já é bastante terrível e ameaçadora. A tese da incapacidade técnica da arte contemporânea para expressar a atualidade só encontra algum apoio quando se pensa que o artista contemporâneo teve de recorrer ao próprio corpo, tecnologia mínima e irredutível, como último recurso efetivamente expressivo para recolocar o mundo e a vida na arte. E foi então possível sentir o perigo da arte e ver algum mal no corpo dos artistas que, nos anos 70, se penduravam de mastros por meio de anzóis enfiados ao longo da pele ou se cortavam as carnes com gilete. Um mal e um perigo localizados, particulares, e quase sempre não definitivos, é verdade, e não o *grande mal* sem retorno que, também usando o corpo como instrumento de expressão, agora deságua naquilo que provocou o elogio de Stockhausen – e voltamos ao ponto de partida. Ou quase.

Mesmo antes de 11 de setembro era evidente que o único aspecto da cultura hoje privilegiado pela política cultural, sob as diferentes bandeiras ideológicas, é sua positividade. Arte é usada agora para estimular a economia, controlar a violência, "socializar". Não há espaço na cultura para a negatividade, salvo aquela quase comercial da TV e do cinema. Não se trata de, com a arte, promover a negatividade. Mas é o caso de reconhecer o lugar da negatividade na arte. Quando a religião tinha força (e ali onde hoje ainda a tem), o mal podia ser culturalmente mencionado, enquadrado e resolvido. Numa época em que, nessas partes do mundo onde a religião não é mais a origem de todos os discursos, a religião possível é a arte, o esporte e a discoteca, a insistência na positividade – sem que nos tivéssemos dado conta disso até o elogio de Stockhausen – corrói a idéia de que a arte é também um perigo e pode corroer também a arte e seu papel na cultura.

Diz-se que muita coisa mudou depois de 11 de setembro e que muita coisa vai mudar. A relação entre arte e perigo, entre arte e mal e entre as pessoas e a arte, bem poderia ser uma delas. É improvável que isso aconteça – tão cedo, pelo menos. Mas seria bom reter a idéia de que a arte como perigo é o segundo pólo de um arco cujo primeiro ponto está ocupado, por exemplo, pelo Impressionismo de Monet. No meio, claro, há muita coisa. Nem sempre essencial... – **Teixeira Coelho**

Mitos de Hollywood

Como a teoria do inconsciente coletivo de C. G. Jung aprimorou a psicologia hollywoodiana

O crítico de cinema da *The New Yorker*, Anthony Lane, cita coincidências impressionantes entre o filme *Nova York Sitiada*, dirigido por Edward Zwick, em 1998, com Bruce Willis e Denzel Washington, e a tragédia de 11 de setembro passado, em Nova York. Semelhanças foram notadas também entre o atentado e outras desconcertantes antecipações cinematográficas. Parece que Hollywood estava adivinhando o que ia acontecer, trazendo à tona premonições secretas do inconsciente coletivo.

Quando, nos primeiros anos 30, Carl Gustav Jung apresentou ao mundo a sua idéia de um inconsciente coletivo, era improvável que alguém pudesse ter percebido a sua utilidade para o já florescente cinema de Hollywood. Mas o desenrolar dos acontecimentos, a chamada história, haveria de torná-la evidente. Era inevitável. O inconsciente de Jung, como diz o nome, é coletivo, ou seja, está naturalmente presente nas platéias de todo o mundo. Inclui absolutamente todos os espectadores que passam pelas bilheterias.

Contemos a história do começo. Jung sustenta que, por baixo do inconsciente pessoal, descoberto por Freud em cada indivíduo, há uma parte mais fundamental da psique humana que é comum a todos os homens, em todos os tempos e lugares, uma espécie de herança psicológica comum a toda humanidade. Em 1934, ele escreve que "o inconsciente contém não apenas componentes pessoais mas também impessoais, em forma de categorias, ou arquétipos". Esses arquétipos se expressam por meio de símbolos que se manifestam nos sonhos de todos nós e nos mitos de todas as tradições culturais.

FOTO CÉSAR DUARTE

Os lestrigônios apedrejam navios de Ulisses, em pintura mural de Monte Esquilino, datada do século 1 a.C.: cada herói adquire a face de sua cultura, mas sua jornada é sempre a mesma

Esses mitos, explica Jung, revelam a própria natureza da alma, são metáforas de nossa realidade interna mais profunda e essencial. De todos eles, o mais comum, o mais conhecido, é o mito do herói. Ele surge nas mais distantes e diferentes culturas – e todas as suas versões, embora sejam diferentes nos detalhes, são estruturalmente muito semelhantes. Obedecem a uma forma, um padrão, universais. Na Grécia clássica, em tribos africanas ou de peles-vermelhas americanos, nos países nórdicos da Europa ou no Peru dos incas, os heróis míticos percorrem uma trajetória parecida.

Star Wars provou que o monomito funciona e que o inconsciente coletivo, em suma, é bom para os negócios

Essa descoberta impressionou o norte-americano Joseph Campbell e, por intermédio dele, Jung chegaria mais perto de Hollywood. Ainda muito jovem, em fins dos anos 20, Campbell havia entrado em contato com a obra de Jung e passou a acompanhar sua trajetória intelectual. Ele haveria de se tornar célebre por ter dedicado toda a sua vida ao estudo das mitologias. Jung certamente o inspirou a assumir uma postura oposta à do estudo acadêmico convencional. A visão aca-

Arranjei uma Garota, **de Peter Blake (1960-61): não há muitos heróis, e sim um mesmo mito**

dêmica se detém nas diferenças entre as mitologias e estuda os mitos em função dessas diferenças; Campbell, ao contrário, escolheu evidenciar as semelhanças, os denominadores comuns, que revelam uma espantosa unidade entre todos eles. Em 1949, ele publicou um livro intitulado *O Herói de Mil Faces*, cujas conseqüências foram consideráveis.

Nele, mostra que cada herói adquire a face de sua cultura específica, mas sua jornada é sempre a mesma. É o mesmo herói que, segundo Campbell, vive, não muitos, mas sempre o mesmo mito, um "monomito" – termo que ele declara ter tirado do *Finnegans Wake*, de James Joyce, sobre o qual publicara seu primeiro livro, *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Evidentemente, embora inspirada em Joyce, a idéia fundamental de *O Herói de Mil Faces*, o monomito, tem tudo a ver com o inconsciente coletivo de Jung.

Em 1983, Campbell é convidado para assistir à estréia de *Star Wars*, de George Lucas. O roteiro do primeiro filme da saga – como de resto de todos os outros três já produzidos e, por certo, também dos que vierem ainda a ser feitos – é inteiramente construído segundo o monomito de Campbell. Lucas lera *O Herói de Mil Faces* e se tornara seu fã incondicional. As diferentes etapas da jornada do herói, segundo o livro, são fielmente obedecidas nesse e em todos os filmes da saga. Milhões de pessoas, em todo o mundo, a acompanharam com devoção; as bilheterias foram algumas das maiores da história do cinema. A grande revelação do primeiro *Star Wars* foi de que o monomito funciona. O inconsciente coletivo é, em suma, bom para os negócios.

A revelação teve muitas conseqüências. Outros cineastas como John Boorman, Steven Spielberg, George Miller e Francis Coppola também começaram a ser influenciados por Campbell.

Na verdade, Jung e Campbell chegaram a Hollywood em boa companhia. Aristóteles, Schopenhauer, Nietzsche e Hegel também já haviam ajudado o cinema a fazer dinheiro. Aristóteles foi o primeiro a explicitar a estrutura dramática; Schopenhauer e Nietzsche iluminaram a verdadeira fonte da ação dramática – a vontade; e finalmente Hegel, inspirado no velho Heráclito, apontaria no conflito o motor da realidade. O cinema de Hollywood já havia se aproveitado dessas conquistas do pensamento ocidental, comprovando a sua eficiência no processo de comunicação e, portanto, de conquista do público. Elas são o fundamento das técnicas de *screenwriting* – uma das invenções mais famosas do famoso *know-how* americano.

O *screenwriting* tradicional já faturava bem. Mas agora havia mais!

No início dos anos 90, um jovem analista de histórias dos estúdios Walt Disney, de nome Christopher Vogler, escreveu um memorando interno de sete páginas, intitulado *Guia Prático para o Herói de Mil Faces*, e o distribuiu para os roteiristas de seu local de trabalho, como uma contribuição para uma maior eficiência dos roteiros. O sucesso foi desconcertante; em pouco tempo, a repercussão atingia os roteiristas de cinema de toda a cidade de Los Angeles que, como se sabe, não são poucos. O livro de Campbell e a adaptação que Vogler fazia dele, tornando-o útil para a elaboração de roteiros cinematográficos, viraram moda em Los Angeles. Em pouco tempo, o memorando de Vogler se tornaria um livro, intitulado *A Jornada do Escritor*, que seria

admirado como uma bíblia do roteiro por roteiristas americanos novos e antigos.

O que fez Vogler? Muito simples. Ele ajustou o monomito de Campbell à estrutura dramática tradicional conforme ela é utilizada pelo *screenwriting* norte-americano. George Lucas já o havia feito na prática, mas, agora, ele formulava uma teoria e oferecia um método ao alcance de todos.

A *storyline* do monomito é simples. O herói sai de seu ambiente familiar e seguro para se aventurar num mundo estranho e hostil – feito, por exemplo, de labirintos, cidades estranhas, outras dimensões, o que for... –, onde enfrenta um conflito de vida ou morte com um antagonista poderoso; a certa altura, parece que ele não poderá escapar à destruição, mas o herói acaba por triunfar. As etapas dessa jornada, que pode ser literal como em *Star Wars* ou também metafórica, são subordinadas por Vogler à estrutura tradicional de começo, meio e fim, em três atos, sintetizando assim Jung e Aristóteles, Campbell e Hegel, numa nova técnica de *screenwriting*.

Vogler começou a divulgar seu novo método nos estúdios Disney, na época de *A Pequena Sereia* e *A Bela e a Fera*. Daí em diante, os elementos míticos codificados por Campbell são utilizados cada vez mais sistematicamente, acabando por se tornarem determinantes, não só nos desenhos de Disney, como num número cada vez maior de filmes feitos em Hollywood, principalmente filmes "de ação" – que, em princípio, parecem mais receptivos à estrutura mítica –, mas também de outros gêneros, pois Vogler sustenta que o monomito serve a todo tipo de filme, inclusive comédias românticas.

Foi assim, portanto, que C.G. Jung chegou a Hollywood. O inconsciente coletivo e os arquétipos serviram, a princípio, apenas aos psicanalistas de orientação junguiana; depois, passaram a ser utilizados por escritores, pintores e outros artistas criadores; foram então apropriados por roteiristas que queriam fazer um trabalho mais eficiente; agora, finalmente, servem também aos executivos de poderosas empresas cinematográficas que avaliam as perspectivas de um determinado roteiro no mercado. Também aqui o critério conclusivo é o da eficiência.

> Em três atos, o herói enfrenta o vilão, quase perde, mas triunfa, sintetizando Aristóteles, Jung e Hegel

É interessante notar que esse novo impulso nos negócios é dado sob a égide de um arquétipo típico de nosso tempo – o mito da eficiência. Já que a comunicação do monomito é infalível e que as maiores bilheterias são colhidas por filmes que

deliberadamente lidam com o inconsciente coletivo e os arquétipos, pode-se dizer que a indústria de entretenimento mais desenvolvida dos dias de hoje tem a sua disposição ferramentas intelectuais muito poderosas.

Na realidade, tão poderosas – podemos acrescentar agora – que as estamos vendo resultar em mistérios inéditos como, por exemplo, o manifesto nas recentes discussões provocadas pelas premonições cinematográficas dos eventos reais de 11 de setembro. Alguns, inclusive Robert Altman, chegaram a dizer que os terroristas teriam aprendido a agir assistindo aos filmes... Será? Não creio. O inconsciente coletivo é a verdadeira explicação do fenômeno.

Certos críticos que falam com desdém do cinema comercial de Hollywood deviam era dobrar a língua... – **Luis Carlos Maciel**

O narrador da história

A maneira como o nobelizado Naipaul apreende o mundo pós-colonial é uma lição de estética da literatura atual

Hugo Estenssoro

No último livro de V. S. Naipaul, o romance *Half a Life* (Picador, Londres, £ 15.99), publicado em setembro, três semanas antes do Prêmio Nobel ser-lhe outorgado, a "orelha" do volume comentava com irônica resignação que Naipaul tem recebido todos os prêmios literários importantes "exceto o Nobel". A razão do comentário é a célebre fraqueza da academia sueca pelos autores "politicamente corretos", mesmo quando significa rejeitar os mais óbvios candidatos: Tolstói porque seu pacifismo era (na época) subversivo demais, Borges porque seu liberalismo não era (na época) suficientemente subversivo. O Nobel surpreendeu ainda mais pelo fato de que recentemente os bem pensantes deste mundo têm atacado Naipaul como antiislâmico, o que não deixa de ser perigoso nas circunstâncias atuais. É possível contudo que, depois do 11 de setembro, as reflexões de Naipaul sobre o islamismo resultem ser bem menos severas do que pareciam. Mas nenhum leitor habitual de Naipaul pode declarar-se surpreso: suas observações sobre as realidades do mundo pós-colonial costumam ser referendadas pela história com implacável regularidade.

Aliás, a maneira como Naipaul consegue apreender essas realidades é sem dúvida uma das maiores lições de estética da literatura contemporânea. Porque Naipaul nunca tenta explicar a história em termos de idéias. Ele se limita a narrar uma história humana em seus detalhes mais significativos. Para ele, o importante é o ato narrativo, confiante em que a verdade estética só pode atingir sua plenitude ao ajustar-se à realidade: "a literatura é o instrumento que nos permite ver a sociedade". Naipaul tem contado várias vezes como tornou-se escritor "sem ter nada para dizer". Foi retratando a si próprio, sua família, seus vizinhos – isto é, aquilo que conhecia de primeira mão, o que lhe permitia detectar as notas falsas – que conseguiu encetar narrativas que primeiro foram uma "frase verdadeira", depois contos e depois romances. A História com H maiúsculo começa então a debuxar-se sozinha. É como descrever o ato de caminhar com uma feroz minuciosidade mecânica: cada passo (na análise do filósofo Alain) consiste em deixar cair o corpo para a frente, reerguer-se e continuar. A partir daí a Lei da Gravidade torna-se perfeitamente óbvia.

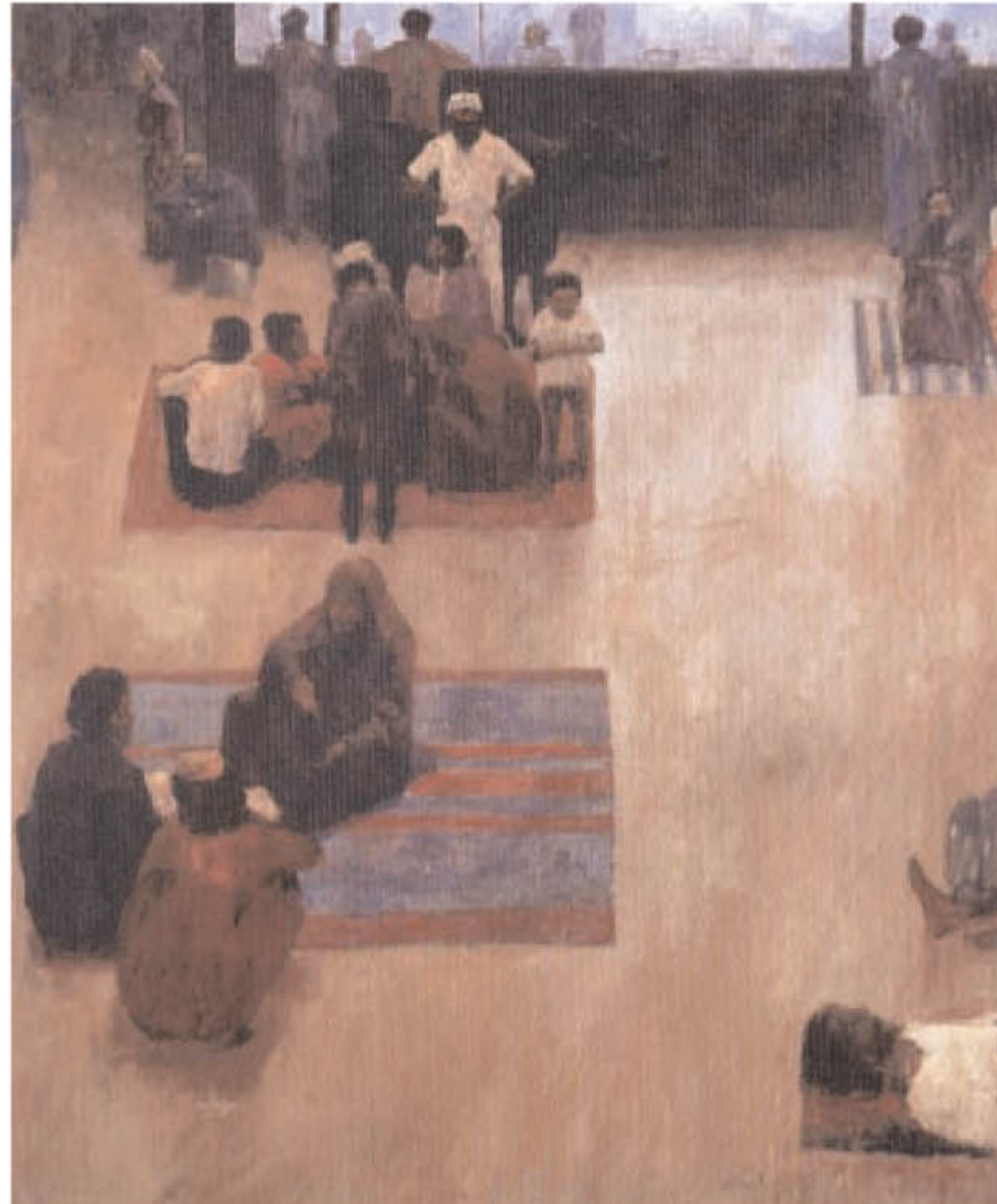



FOTO ACERVO PESSOAL

Varanasi Station Hall, **de Frank Lisser (1993): estilo não é um mero arranjo de palavras, mas de percepções**

Como a Lei da Gravidade, a história é ao mesmo tempo um obstáculo e um meio que nos permite movimentar. Há quem se sinta oprimido pelo peso cósmico da gravidade – os preguiçosos –, e há quem se sinta oprimido pela história: os que acham que a culpa é sempre dos outros, negando a própria responsabilidade. É nesses termos elementares que Naipaul estabelece contato com a realidade. Daí a severidade com que julga a história contemporânea. Um exemplo notável é um de seus melhores livros, *In a Free State* (1971), em que a atenção insubornável de suas observações – seus personagens simplesmente conversam numa viagem de automóvel por um país africano – resulta involuntariamente numa visão profética da violência e arbitrariedade latentes que levariam a África pós-colonial ao caos e ao genocídio.

O livro foi recebido com um indignado furor em que a palavra "racismo" não foi poupada. O momento era o da descolonização triunfante, em que os amanhãs cantavam. O próprio Naipaul reconhece que nunca teria podido imaginar o que aconteceria. Mas não precisava. Bastava sentir e descrever o que sentia. É por isso que Naipaul (falando de Joseph Conrad) definiu o conceito de "estilo" não como um mero "arranjo de palavras, mas de percepções".

Nada mais natural que vincular Naipaul a Conrad, e ele é o primeiro a declará-lo: "O valor de Conrad para mim é que ele é alguém que há 60 ou 70 anos meditou no meu mundo, um mundo que eu reconheço ainda hoje". É um mundo que, graças em grande parte a Naipaul, nós podemos também reconhecer, o daqueles que "são levados ao primitivismo e à loucura pelo seu poder ilimitado sobre gentes primitivas", em que presenciamos a "degradação das idéias" trazida pelos que "insolente e venenosamente invocam os impulsos sinistros que pululam na inveja cega e na exasperada vaidade da ignorância, nos sofrimentos e misérias da pobreza, nas esperançadas e nobres ilusões da raiva virtuosa, da piedade e da revolta" (Conrad: *The Secret Agent*). Um mundo novo que, de alguma maneira perversa, sempre

resulta ser pior que o velho mundo.

Constatar ou prever essa deterioração não necessariamente é, como acreditam algumas almas piedosas, "adotar a mentalidade do colonizador" ou negar a possibilidade de progresso civilizado. É simplesmente verificar que não dá para desejar o progresso sem adotar a mentalidade da *civilização* do colonizador: "A idéia do indivíduo, da responsabilidade, da escolha, da vida do intelecto, do conceito de vocação e capacidade de melhora".

Nas suas viagens pelas terras do Islã Naipaul pôde observar o modo como o Ocidente e a sua civilização são emocionalmente rejeitados: "Ele soca, ameaça. Mas ao mesmo tempo necessita de suas máquinas, produtos, remédios, aviões de guerra, remessas de emigrantes, hospitais que podem curar uma deficiência de cálcio, universidades que fornecem mestrados em Jornalismo. Toda a rejeição do Ocidente reside no princípio de que sempre existirá lá fora uma civilização vital e criativa, curiosamente neutral, aberta aos apelos de todos. A rejeição, portanto, não é uma rejeição absoluta. É também, para a comunidade como um todo, uma maneira de deixar de avançar intelectualmente. É ser parasítico. O parasitismo é um dos frutos visíveis do fundamentalismo" (*Entre os Fiéis*, 1981).

O importante é que essas conclusões não são exatamente de Naipaul. São o fruto direto, visível e inevitável das declarações e reflexões daqueles com quem ele conversa durante as suas viagens. O grande crítico inglês Victor Pritchett tem assinalado o paciente método "socrático" usado com mestria por Naipaul. Ao contrário dos donos da verdade dogmática, ele nunca acredita saber mais sobre a pobreza do que os pobres, mais sobre fundamentalismo do que os fundamentalistas, mais sobre o sistema de castas indiano do que os intocáveis ou as mulheres. Sobretudo, Naipaul nunca fala de abstrações. Na sua ficção e nas suas grandes reportagens o que importa é a realidade concreta e intransferível, e é nas marcas que ela deixa em seres reais que podemos discernir a passagem da história.

Para Naipaul, a narrativa se impõe, pois a verdade estética só atinge sua plenitude ao ajustar-se à realidade

O escritor americano Paul Theroux, amigo (hoje inimigo) de Naipaul, conta que o melhor conselho profissional que ele recebeu foram três palavras de Naipaul: "Diga a verdade". De fato, a estética de Naipaul é de uma probidade de dimensões heróicas — dizer a verdade não é nem fácil nem popular. Nisso também podemos ver um nexo com Conrad. "Seu triunfo deriva da honestidade que faz parte da sua dificuldade", diz Naipaul do autor de *Nostromo*. Sem querer estava a fazer um auto-retrato em que reconhecemos ao mesmo tempo a obra e o homem. — **Hugo Estenssoro**

Crítica bem temperada

Com sua impertinência pop, Pauline Kael deu sabor à arte, recuperando as delícias que todo filme pode reservar

Como se fosse patrimônio de toda pessoa com bom senso, bom gosto ou simplesmente bom humor, todo mundo sempre é capaz de lembrar sua citação preferida de Pauline Kael.

É difícil escolher: Kael foi a crítica que comparou *Ifigênia*, de Michael Cacoyannis, a um documentário sobre a vida selvagem dos rinocerontes — "todo mundo passa o tempo todo bufando um para o outro"; que diz ter saído do cinema onde assistiu a *Gandhi* "como os ingleses devem ter se sentido quando deixaram a Índia: aliviada e exausta"; que elogiou *M.A.S.H.* por sua "contribuição à arte de se falar palavrões"; que considerava *Ivan, o Terrível* "ridículo"; que definiu o rosto de Eddie Constantine em *Alphaville* como "um sapato velho"; *King Kong* como "uma piada fálica"; as cenas de *Sangue de Pantera* como "capas de disco que alguém compra mas nunca quer ouvir"; *Vestida para Matar* como "uma sofisticada comédia de horror, permeada com a essência destilada de pensamentos impuros"; e que, ao comentar a participação de Suzy Delair em *Jenny Lamour*, ponderou — "quando esta deliciosa vagabunda canta '*Avec son Tra-la-la*', ela pode fazer com que muita gente se pergunte se as coisas mais importantes da vida valem a pena".

FOTO TOMAZ KLOTZEL

Durante todos seus anos como crítica de cinema da *New Yorker*, Pauline Kael raramente deixou de desconcertar e seduzir seus leitores pela irresistível impertinência de seus pontos de vista — fosse com seus elogios a *Bonnie & Clyde*, *Nashville* ou *O Último Tango em Paris* — cuja estréia comparou, numa fórmula retumbante, à noite da primeira apresentação de *A Sagração da Primavera* —; com sua polêmica sobre a verdadeira autoria de *Cidadão Kane*, seu perfil de Cary Grant, sua discussão com Andrew Sarris sobre a teoria do *auteur*, ou com o ensaio *Trash, Arte e o Cinema*, publicado em 1969 na *Harper's*. Anterior a todas suas provocações, no entanto, a principal qualidade do jornalismo de Pauline Kael representa uma raridade cada vez mais preciosa: crítica de cinema bem escrita.

Pauline Kael sempre celebrou suas afeições pessoais com o extrovertido desembaraço adolescente de quem declara suas preferências mais íntimas, combinando confissões picantes com a satisfação travessa de poder divulgar algum segredo pessoal: talvez por isso todos os títulos de suas antologias sempre mantivessem uma conotação claramente sexual. Para Pauline Kael, todo bom filme deveria ser como uma carícia proibida.

Cena de *King Kong*, versão anos 70: uma enorme piada fálica

Além de desmascarar a hipocrisia ingênua que envolvia a adulação do cinema europeu em defesa das qualidades mais anárquicas do cinema americano, sua crítica soube reconhecer no cinema uma arte menor — e transformar justamente sua trivialidade numa arma contra o comedimento, em favor dos encantos do corrupto, o subversivo, o desmedido. À natureza essencialmente pop do cinema, Pauline Kael soube responder com o pop explosivo de seu estilo: com uma vocação quase schilleriana para dessacralizar a beleza, a vulgaridade de certos filmes era justamente o que mais a deliciava. Quintiliano escreveu que os defeitos de Sêneca são muitos e agradáveis — que sua obra *abundat dulcibus vitiis*; Pauline Kael se dedicou a descobrir que defeitos o cinema americano — que também abundava em doces vícios — jamais deveria abando-

nar. A intensidade de sua afeição por Sam Peckinpah nunca esteve muito distante da de sua afeição por Jean Renoir.

É claro que não era uma postura muito popular: John Simon, por exemplo – um crítico na tradição de Dwight MacDonald, James Agee e Otis Ferguson –, nunca perdoou as convicções pouco ortodoxas de Kael. Para Pauline Kael, de nada adiantava sonhar com Ingrid Thulin e acordar ao lado de Dorothy Malone.

Com uma moralidade que também era só outra forma de simpatia – como Walter Pater havia definido a de Botticelli em seu estudo sobre o Renascimento –, Pauline Kael reeducou o gosto de gerações – nunca mais seria possível ouvir Marlene Dietrich confessando "foi preciso mais de um homem para mudar meu nome para Shangai Lily" da mesma forma. Assim, muito mais que Susan Sontag em seu superestimado *Notas sobre o Camp*, foi Kael que soube descrever de forma definitiva os contornos neo-pagãos de um novo tipo de sensibilidade para a apreciação das artes. Lionel Trilling acreditava que a inteligência era uma obrigação moral; para Pauline Kael, era um playground – a vitalidade profana de seus critérios só era capaz de respeitar um ideal de grandeza que incluísse o desacato, o cinismo e as felicidades do pecado.

Duvido que a recente morte de Pauline Kael possa afetar o frescor de sua influência. Seu talento para o sarcasmo, mesmo ao nível pessoal, continuou memorável até o fim – quando já estava muito doente, o crítico Charles Taylor foi visitá-la em sua casa em Barrington e insistiu para que fossem dar uma volta de carro. Kael apoiou-se nele para entrar no automóvel. "Estou me sentindo como Morgan Freeman em *Conduzindo Miss Daisy*", Taylor comentou, tentando soar espirituoso. "O carro dele era melhor", Kael respondeu, de imediato.

Ilustração sobre gravações nos anos 10: contra a ilusão um pouco teatral de quem filma acreditando estar fazendo arte, Kael assumiu o encanto do trivial

Conheci Pauline Kael no outono de 1981, em Nova York. Na tarde de uma terça-feira – é tão fácil lembrar os detalhes – fui até a redação da *New Yorker*, me apresentei e perguntei por ela. "Infelizmente a sra. Kael não mora mais em Nova York e só vem aqui uma vez por semana", me informou uma secretária que, mais tarde, descobri ser a de William Shawn. Deixei o número de meu hotel; dois dias depois o telefone do quarto tocou. "*Sergio?*", uma voz *blasé* e musical me cumprimentou – "*Hi, this is Pauline Kael*".

Combinamos de nos encontrar na sede da Motion Pictures Association of America, perto de Times Square, para uma cabine de *Heartaches*, um agradável *buddy movie* com Margot Kidder e Annie Potts – e depois jantarmos. Cheguei adiantado; quando Pauline Kael entrou na ante-sala da projeção – "*Oh, hi, you must be Sergio*" – usava um sobretudo preto e tênis brancos, os cabelos em desalinho, o olhar rápido e vivo como o de algum pássaro curioso: sua aparência, aliada à sua baixa estatura e à alegre vivacidade de seus gestos, me lembrou imediatamente algo como uma combinação de Angela Lansbury e Madame Min.

Ela me pediu para sentar guardando a distância de uma cadeira entre nós – "sou muito barulhenta quando estou no cinema", explicou; assim que começou o filme, Kael tirou do bolso dois pacotes de amendoim, uma caneta e um bloco de anotações; me ofereceu amendoim e passou o tempo todo anotando furiosamente suas impressões, entre murmúrios de reconhecimento e súbitas e curtas gargalhadas.

Fomos jantar num restaurante da Sétima Avenida com uma escultora de New Jersey – que, ao saber que eu era brasileiro, passou a insistir em comentar Machado de Assis –, um crítico de artes plásticas do *New York Times* e David Ansen, crítico de cinema da *Newsweek*. Quando a escultora – cujo nome, naturalmente, não consegui guardar – comentou que havia visitado uma exposição com Richard Gillman – um crítico medíocre que havia acabado de reeditar seu ensaio sobre a idéia de decadência –, Kael foi outra vez rápida: "Querida", ela disparou, "nunca faça nada com Richard Gillman".

Para Kael, ou o cinema era uma festa feliz, excitante e irresponsável ou era um equívoco

Ninguém falou de cinema durante o jantar; ocasionalmente algum estranho se aproximava da mesa, com fascínio e cuidado, e confessava sua admiração por Kael. Seus modos eram os de uma senhora generosa, compassiva, com indisfarçável entusiasmo pelo prazer físico e sem paciência para a burrice; não via a hora de chegar o dia de Ação de Graças, repetia, para poder se reunir com a família, comer, beber e cantar árias de suas óperas favoritas – especialmente os duetos clássicos de Gilbert & Sullivan ou John Gay. Adorava cães, Elvis Costello, frutas, Stendhal e champanhe.

Quando a acompanhei de volta ao seu hotel, percorremos uns 15 quarteirões em direção ao Central Park até que lhe ocorresse que seu hotel ficava ao sul – costumava hospedar-se no Iroquois, logo ao lado do hotel Algonquin –; bateu a mão na testa, divertindo-se com o engano, e justificou-se confessando que sempre ficava muito mais interessada no que estava conversando do que para onde estava indo. Ao comentarmos John Ford, ela me perguntou qual de seus westerns preferia; quando mencionei *Rastros de Ódio*, não conseguiu segurar um muxoxo impaciente, o olhar dirigido ao alto em sinal de controlada exasperação. Quando chegamos a seu hotel, ela me estendeu a mão para um aperto forte, vigoroso, satisfeito. Embora tenhamos nos escrito algumas vezes depois, nunca mais a vi.

Ter estado com Pauline Kael talvez tenha sido a forma mais perfeita de comprovar a integridade de sua estética: Kael escrevia com a mesma euforia com que elogiava certos temperos, certos feriados, certos musicais. Não é por acaso que nunca tivesse admitido a ilusão um pouco teatral de quem filmava acreditando estar fazendo arte. Para Pauline Kael, ou o cinema era uma festa feliz, excitante e irresponsável ou era um equívoco.

Aguçando nosso apetite, através de suas páginas, para perceber no cinema possibilidades levemente mais despudoradas, Pauline Kael resgatou as delícias que todo filme é capaz de reservar. E essa talvez continue a única, verdadeira função de toda boa crítica: devolver o sabor à arte.

Pauline Kael transformou o cinema numa experiência muito mais saborosa. **– Sérgio Augusto de Andrade**

Paradoxo do Santo (foto), obra exposta no Guggenheim de Nova York, foi feita de 1994 a 1998, com cerca de 90 m²

A geometria da distorção

Regina Silveira mostra, no Rio, série inédita de objetos com o alongamento de perspectiva que marca sua obra, também exposta em Nova York e Washington

Por Daniel Piza

FOTOS MAURO RESTIFFE

Abaixo, *Dobra 3* (2000), com 2,15 m de altura; na página oposta, *Dobra 2*, também de 2000, ambas integrantes da mostra no Paço Imperial

A artista plástica Regina Silveira tem sido capaz de uma multiplicidade criativa que permite, freqüentemente, a mostra de sua produção em mais de um endereço. Neste mês, eles são três: o Paço Imperial, no Rio, onde ela apresenta uma individual com obras inéditas; o museu Guggenheim de Nova York, onde integra a coletiva Brazil Body & Soul*, e o National Museum of Women in the Arts, em Washington, na também coletiva* Virgin Territory*. Uma das maiores artistas brasileiras contemporâneas, Regina Silveira nasceu em Porto Alegre, onde estudou com artistas como Iberê Camargo e Marcelo Grassmann. Foi no Sul também que iniciou a carreira pedagógica, nos anos 60, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mais tarde, foi professora convidada da Universidade de Porto Rico. Em São Paulo, onde mora desde 1973, lecionou na Fundação Armando Álvares Penteado e na Universidade de São Paulo, cujo departamento de Artes Plásticas chefiou nos anos 80, período em que consolidou sua técnica de distorção da imagem denominada anamorfose. É uma novidade no uso desse recurso que Regina Silveira apresenta agora na exposição no Paço carioca, intitulada* Dobras*. Pela primeira vez, a artista cria objetos tridimensionais, reproduzindo em madeira as características das imagens alongadas, que anteriormente sugeriam sombras recortadas em vinil. A mostra inclui também desenhos e esboços da fase de pesquisa das obras.*

A seguir, **Daniel Piza** *introduz a entrevista concedida por Regina Silveira.*

Toda exposição nova de Regina Silveira é aguardada com ansiedade: o que será que ela aprontou agora? Seu recurso técnico essencial – a anamorfose, distorção de uma figura por seu alongamento geométrico – é conhecido, mas mesmo assim cada peça sua é uma surpresa, um achado que vai muito além do trocadilho visual ou cênico. O que ninguém esperava é que a exposição que ela inaugura no dia 6 no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, trouxesse uma novidade genérica.

A anamorfose ainda está ali, mas não mais na forma de uma sombra de vinil projetada no chão até a parede, que lança o olhar para o ambiente e cria no observador uma sensação instável, de desconfiança dos próprios sentidos. Estão ali os objetos de uso comum, na maioria das vezes doméstico, íntimo, cuja distorção faz o espectador pensar em como o costume vai fazendo com que suponha conhecê-los. Mas agora a atmosfera enigmática é dada pelo prolongar do próprio objeto, sem uso de sombra, que faz o público confundi-lo primeiro com um móvel ou uma escada convencional, para depois revelar sua estranha geometria. Regina os batizou de *Dobras*, porque é por meio dos ângulos agudos que ela dá nova dimensão ao mobiliário, criando o que diz ser um perturbador museu de design.

FOTOS MAURO RESTIFFE

Como ela diz na entrevista a seguir, o rigor do projeto serve ao efeito de estranhamento; construção e expressão se somam com clareza e sem frieza. Em vez de dar uma chave para decifrar um enigma, ela dá a chave para abrir um enigma na percepção do visitante. Que não vai embora esquecendo o que viu.

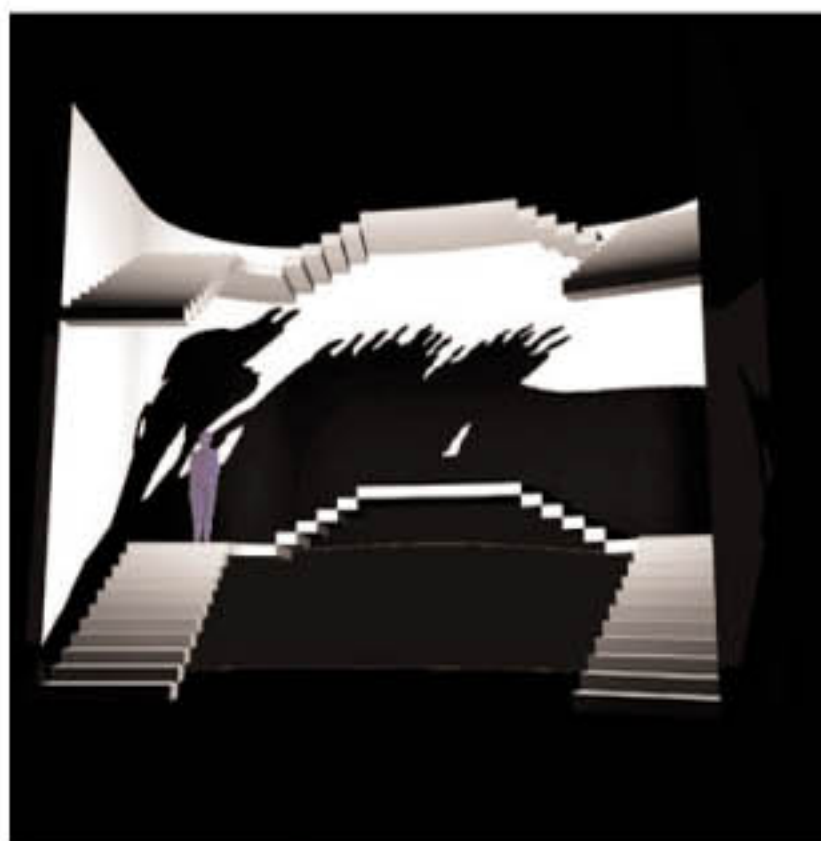
BRAVO!: Em geral seus trabalhos usam chão e parede para projetar sombras distorcidas das peças. Desta vez a distorção já está nas próprias peças. Por quê?

Regina Silveira: Acho que é a primeira vez que faço trabalhos assim, verdadeiramente tridimensionais, que ficam em pé, sem suporte. Mas é a mesma idéia da anamorfose, do alongamento da perspectiva. O observador acredita que está vendo um móvel normal, com acabamento sofisticado e tudo, e no entanto há desvios da proporção, com o uso dos ângulos muito agudos. Por isso chamei de *Dobras*. São como grandes borboletas. Antes a terceira dimensão era virtual. Agora a peça tem presença espacial, como se fosse um móvel impossível, uma coisa paradoxal, oblíqua, que tem um lado "normal" e, com o movimento, revela uma imagem perturbadora.

Mas que diferença isso provoca no efeito sobre o espectador? São peças ainda mais enganadoras, por essas razões?

De certa forma sim. Mas antes a anamorfose aparecia nas placas de vinil, pretas, e isso dava muita força também. Por sinal, a exposição tem o contraponto de uma instalação assim, *In Absentia*, que usa sombra, não o próprio corpo da peça. Tem também um híbrido entre eles, que é um cabide de parede. O mobiliário da exposição, que é uma série inédita, é interessante porque está mais perto

Onde e Quando

Dobras – **Paço Imperial (praça 15, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2533-4407). De 3ª a dom., das 12h às 17h30. De 6/12 a 8/2.**
Brazil Body & Soul – **Museu Guggenheim (1.071 Fifth Avenue, Nova York, tel. 00++/1/212/423-3500, www.guggenheim.org). Até 27/01.**
Virgin Territory – **National Museum of Women in the Arts (1.250 New York Avenue,Washington DC, tel. 00++/1/202/783-7373). Até 6/1**

À esquerda, maquetes eletrônicas de obra inspirada no *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, em São Paulo, que foi adaptada para a exposição em cartaz em Washington; na página oposta, *Dobra 4* (2000), com 2,17 m de altura

MAQUETE DIGITAL CLÁUDIO BUENO

do que vemos habitualmente. Tem acabamento de verniz, muito sofisticado. Mandei para o marceneiro que fez minha mesa, no capricho (*risos*). E há as escadas, que criam um efeito muito grande, de ambigüidade.

Você trabalha a partir do cálculo matemático, criando do rigor o efeito expressivo, como na poesia de João Cabral. Concorda?

Concordo. Sempre trabalhei com essa ponte entre rigor e expressão, entre geometria e emoção. Lá atrás na minha carreira essas coisas estavam separadas, eram ou geométricas ou distorcidas, depois fui fundindo ambas. O Surrealismo já trabalhava com essa idéia, da razão que cria a alucinação.

Mas no Surrealismo se cria uma nova peça, um mundo onírico, e o seu mantém os dois pólos. A estranheza vem da própria geometria.

É verdade. A chave, simples, é usar um objeto habitual, que captura o observador para depois surpreendê-lo. É uma âncora no mundo "normal". Mas o efeito é de perturbação, de instabilidade. Acho que é por isso que o cavalo que está na mostra brasileira no Guggenheim causou impacto. Brinco com o monumento eqüestre dando a ele uma fantasmagoria. Por isso quis incluir na exposição no Rio os desenhos de várias épocas, desde 1981, que mostram meu método criativo, mesmo quando a obra saiu diferente do projetado. Vou guardando esses desenhos como arquivos de idéias. A escada, por exemplo, aparece num desenho de 1988, e só agora usei essa forma. Os desenhos já mostram que uso uma geometria pessoal, um jogo óptico particular.

É comum em seu trabalho o uso de coisas da casa, domésticas. Há uma preocupação com a chamada "*indoorness*", com a intimidade. É uma forma de alertar as pessoas para a estranheza do que estão acostumadas a ver?

Há também coisas sobre espaços públicos, como os filmes projetados e as próprias interferências em monumentos. Mas é verdade. Nessa exposição mesmo, pensei em incluir as louças que faço, mas fiquei só com os móveis. A idéia era criar um ambiente como os daqueles museus de mobiliário ou de objetos de design, como o Museu da Casa Brasileira. Distorço esse tipo de objeto e crio, como nas anamorfoses de antes, um desvio, um ambiente perturbador.

Então não há nada a ver com os *Bichos* de Lygia Clark, que são objetos manipuláveis, já que suas peças criam ambientes?

Sim. Minhas peças não são flexíveis, não podem ser mexidas. Cada ângulo é matematicamente calculado para dar o efeito certo. Não é uma obra aberta. A participação física do espectador vem do seu olhar e do seu movimento no ambiente.

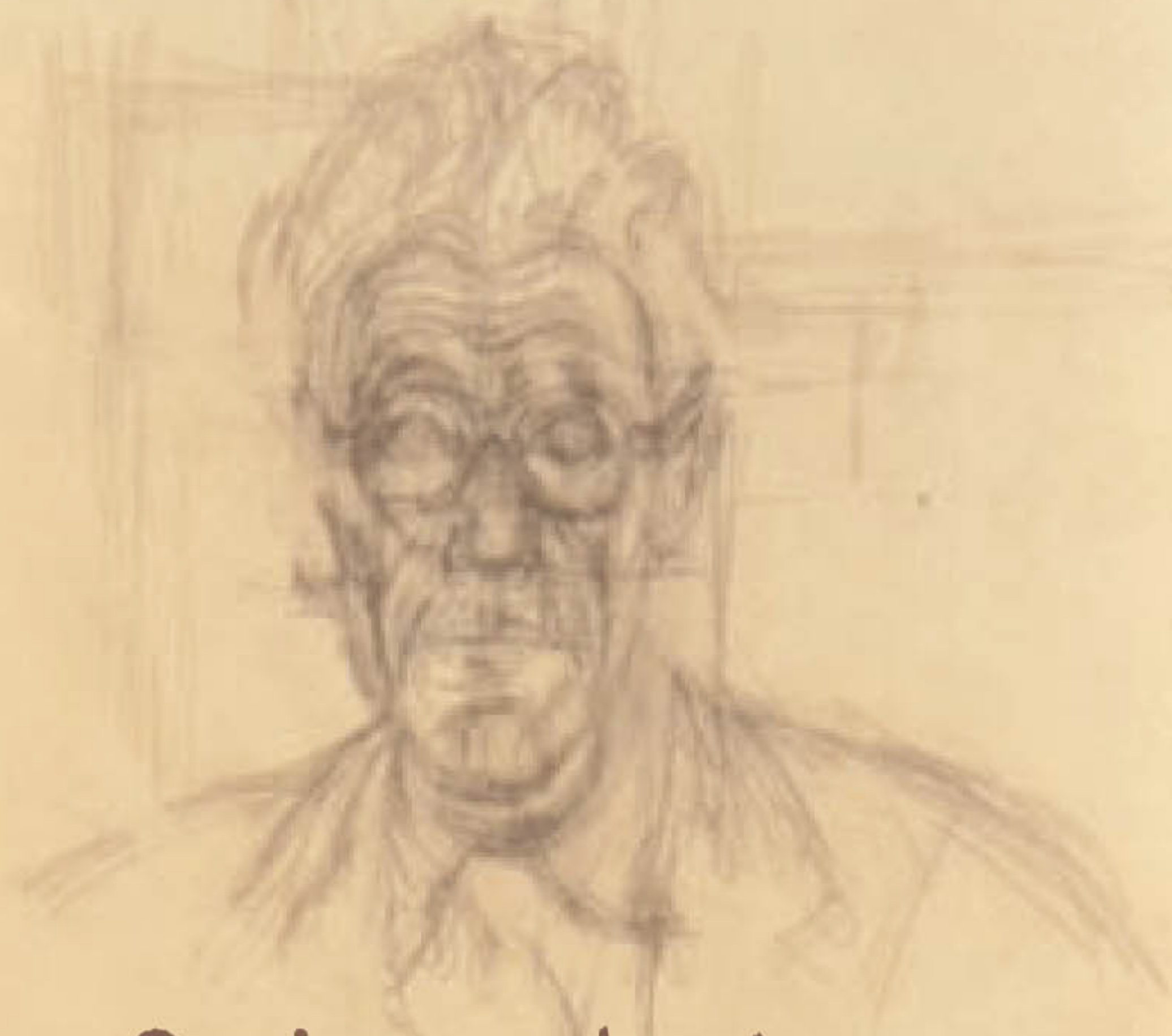
É por isso que você não as chama de instalações nem de esculturas?

Não são instalações porque são objetos transportáveis, com exceção de *In Absentia*, que é instalação. E não são esculturas no sentido estrito porque estou distorcendo um objeto, construindo prolongamentos nele.

Suas obras podem fazer citações, mas elas são sempre transparentes, jamais herméticas como na maioria das instalações de hoje em dia. Eles também não apostam no espetáculo, no apelo aos sentidos. Eles são ao mesmo tempo provocantes e claros. É esse seu objetivo?

Sem dúvida. Acho que é por isso que eles podem ser interpretados, não só por pessoas que tenham determinado repertório, mas por diversos tipos de pessoas, inclusive as crianças, que entendem o que quero fazer. O desafio é esse. ◼

FOTO MAURO RESTIFFE

ARTES PLÁSTICAS

O pintor absoluto

A exposição comemorativa do centenário de Giacometti, em Nova York, revaloriza a pintura essencial do escultor que buscou enquadrar o vazio

Por Hugo Estenssoro

FOTOS DIVULGAÇÃO/MOMA

À direita, *The Nose*, bronze de 1947, com 80 cm de altura; na página oposta, *Auto-Retrato*, desenho de 1960

Não faltou quem se queixasse de um número "excessivo" de pinturas na mostra antológica da obra de Alberto Giacometti que o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) organizou para celebrar o centenário do artista. Uma resenha publicada no *The New Yorker* chega a insinuar que tal decisão poderia ter como pano de fundo a intenção de promover comercialmente a pintura de Giacometti, cuja demanda e preços são inferiores aos da obra escultórica. É verdade que, nos tempos que correm, nem os museus estão acima de toda suspeita em matéria de manipulação de reputações e preços, especialmente quando se trata de arte contemporânea. Mas os amigos e admiradores do MoMA podem ficar tranqüilos. O generoso espaço concedido às pinturas de Giacometti (1901-1966), tanto as da adolescência como as do último terço de sua vida, poderia talvez ser o primeiro passo numa reavaliação radical do significado de uma obra que ocupa a metade do século 20 com uma presença de rara intensidade.

É claro que a pintura de Giacometti, longe de ser ignorada, sempre tem ocupado a crítica. O famoso ensaio de Jean-Paul Sartre apresentando-a ao público americano em 1954 fornece os elementos básicos para apreciá-la. Giacometti, diz Sartre, tornou-se escultor "porque tem a obsessão do vazio (...) e que é esse vazio enquadrado e povoado, senão um quadro?". E o crítico inglês David Sylvester, seu amigo e modelo, foi o pioneiro, em um texto de 1955, a assinalar que o que caracteriza a grande escultura de Giacometti é ser usada como veículo para tentar resolver problemas que são basicamente pictóricos, com ênfase na questão do espaço. De fato, "as superfícies (das esculturas) têm a vitalidade e autonomia de superfície de uma pintura". Os curadores do MoMA, então, não apenas têm razões estéticas válidas para reivindicar plenamente o Giacometti pintor, mas o critério da seleção efetuada nos permite refletir novamente sobre o fenômeno de um pintor que escolheu a escultura como o caminho mais direto para atingir a pintura "absoluta" de que fala Sartre.

Porque a trajetória de Giacometti, vista no seu conjunto e com o distanciamento do tempo, desenha um arco nitidamente visível, que começa e termina com a pintura. Nascido na Suíça, em 1901, Giacometti, como Picasso, é filho de pintor (impressionista), e como o espanhol, é de uma notável precocidade: quadros pintados aos 12 anos mostram uma segurança técnica que Picasso só obteria por volta dos 18. Ao mesmo tempo, seu interesse pela escultura é evidente desde o primeiro momento, durante seus estudos em Genebra, e uma das experiências marcantes de sua adolescência é a descoberta da obra de Archipenko na Bienal de Veneza de 1920. Em 1922, de fato, quando vai estudar em Paris, escolhe o estúdio do escultor Bourdelle, o que não deixa de ser curioso, já que os volumes rubensianos do francês contrastam quase simbolicamente com as figuras filiformes do Giacometti mais conhecido.

Entretanto, em 1920, Giacometti sofreria uma crise espiritual parecida com a famosa "noite de Gênova" de Valéry. De viagem com um amigo, este morre repentinamente num hotel, deixando o jovem artista cara a cara com um "absoluto" até então desconhecido, a morte. O significado da crise, segundo o poeta francês Yves Bonnefoy – com Sylvester, um dos grandes intérpretes de Giacometti –, consiste na compreensão de que a realidade que ele domina com tanta facilidade é uma realidade recebida da obra do pai, da densa atmosfera familiar que ele respirava no quase isolamento de um vale dos Alpes. A sua formação tinha sido "medieval", na medida em que até então procurava "sinais dos deuses". Depois da crise percebe pela primeira vez que a função da arte não é a de copiar a realidade, buscando a presença divina, mas entendê-la. A partir de então, assim como Morandi rearranja infatigavelmente suas cafeteiras e floreiras, Giacometti esculpe, e depois pinta, e volta a pintar, seu irmão, sua mãe, sua esposa, sua amante e alguns amigos (os estranhos não passam de uma pequena porcentagem), procurando neles "ares de deuses", isto é, sinais da existência em estado puro, da solitária realidade do ser. Não surpreende que Sartre tenha encontrado na sua obra uma visão existencial.

Mas essa já é a "segunda época" da obra de Giacometti, iniciada quando volta a Paris depois de passar a Segunda Guerra na Suíça. Como indica Bonnefoy, num importante ensaio publicado há dez anos, a disparidade das duas "épocas" de Giacometti apresenta à crítica um problema furiosamente debatido. Um problema porque até 1939 a obra de Giacometti parecia ter uma forma e direção claramente estabelecidas, que para muitos continua a ser a do "verdadeiro Giacometti". Um Giacometti, para Clement Greenberg, basicamente "cubista", cuja obra começa a "declinar" quando toma outra direção. Ou um Giacometti essencialmente surrealista: para André Breton, responsável pela primeira fama de Giacometti – a quem considerava o escultor surrealista por excelência –, o artista teria traído seu gênio no momento em que decidiu trabalhar *d'après nature*. Esse debate é apaixonante, e o fato de que muitos dos maiores escritores da língua francesa do século 20 tenham dedicado inumeráveis páginas a Giacometti dá a

À direita, *Caroline 2*, óleo sobre tela de 1962; na página oposta, no alto, à esquerda, *The Hand*, bronze de 1947, com 65 cm de altura; embaixo, à direita, *Walking Man*, bronze de 1947, com 1,7 m de altura

Onde e Quando

Alberto Giacometti. The Museum of Modern Art (11 West 53 Street, Nova York, 00++/1/212/708-9400; www.moma.org). Até dia 8/1. Algumas obras de Giacometti podem ser vistas, em São Paulo, na mostra *Parade* (parque do Ibirapuera, portão 2, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5573-6073). Até 15/1/2002. De 3ª a dom., das 10h às 21h. R$ 7

justa medida da importância da sua obra. Aliás, só uma cultura como a francesa em meados do século podia produzir um jogo de espelhos tão deslumbrante como o retrato de um artista da estatura de Giacometti, fotografado por um de seus pares, Cartier-Bresson, numa imagem que ilustra (sem ter o propósito explícito) a visão de Sartre de um Giacometti entre troncos de árvore e, como eles, verticalmente isolado.

Mas há outra maneira de examinar a questão, além das polêmicas entre escolas literárias parisienses, e aproveitando a visão de conjunto que a exposição do MoMA nos oferece. É evidente que Giacometti sofre uma nova crise a partir de 1935, quando para desgosto de Breton abandona o âmbito imaginário e volta à figuração. Em realidade, o objetivo de "dar a sensação mais próxima possível do que sinto ao ver o tema" sempre foi a força motora da obra de Giacometti. Assim, apesar das maravilhas que nos deixou a "época" cubista-surrealista, é possível interpretá-la como um período preparatório. Os anos que vão de 1935 a 1946 — quando renuncia a expor seu trabalho — são uma espécie de "travessia do deserto", e parece claro que a guerra total e apocalíptica levou a uma ruptura e recomeço. Mas, com o retorno à figura humana, essa fica reduzida a proporções minúsculas: é lendário o detalhe de que ele volta a Paris só com obras que transporta em várias caixas de fósforos. As obras parecem acompanhar e refletir a pequenez do homem depois da queda na barbaria. Nessa época também são feitas as primeiras figuras alongadas, reduzidas à sua mínima presença física. As esculturas de homens e mulheres diminuídos ao sinal taquigráfico de um arame tenuemente coberto de gesso, que simbolizam aos olhos do grande público o estilo de Giacometti, constituem quase um comentário histórico da cultura ocidental depois da mais terrível das guerras. É um ponto zero.

Corresponde à pintura recuperar a realidade, até mesmo porque, como assinala Hegel, enquanto a escultura retira, a pintura acrescenta. Uma pintura purificada por uma intensidade que faz com que os quadros pareçam desintegrar-se ante nossos olhos para serem reconstituídos pela nossa percepção integradora. Sartre tem razão quando observa que Giacometti "pinta como um escultor", mas em realidade o artista tinha também esculpido como um pintor (daí o entusiasmo dos surrealistas, cuja visão expressava-se melhor na pintura). A técnica é simples. Uma escultura é vista de vários ângulos, segundo o espectador se movimenta em volta dela. Numa pintura isso é supostamente impossível, pois o quadro só é visível em dois planos. Mas em realidade é perfeitamente possível, e pintores clássicos, como Velázquez ou Tintoretto (estudado com paixão pelo Giacometti adolescente), e modernos, como Cézanne (outro favorito do suíço), usam a técnica de maneira direta: consiste em aproveitar o constante movimento dos olhos do espectador para que terminem por reter uma imagem plural em que linhas e cores parecem formar o equivalente da soma mental de imagens que é nossa impressão de uma escultura.

A intensidade hipnótica da pintura de Giacometti (um dos grandes retratistas modernos, junto com Soutine) é a intensidade de um artista que, como poucos, possui uma "dimensão fenomenológica". Giacometti permite visualizar um dos mecanismos da grande arte: como os resultados práticos obtidos ao tentar resolver um problema concretamente estético se traduzem numa experiência subjetiva para o espectador. O que para Giacometti é a visão do ser no espaço, para o público é a expressão da solidão última do homem contemporâneo.

À direita, *Diego in a Plaid Shirt*, óleo sobre tela de 1954; abaixo, *Diego in a Sweater*, bronze de 1953, com 49 cm de altura; na página oposta, *City Square*, bronze de 1948, com 21 cm de altura

Arquitetura cultural

O Instituto Tomie Ohtake é inaugurado em São Paulo com três mostras e uma retrospectiva da artista

O recém-inaugurado Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, é o primeiro endereço cultural construído para esse fim, na capital, desde a abertura do Centro Cultural São Paulo, há 20 anos. O prédio desenhado pelo arquiteto Ruy Ohtake, um dos filhos da artista plástica, conta com 12 ambientes para exposições, quatro salas de espetáculos, restaurante, livraria, loja de design e um café, distribuídos por uma área de 20 mil m2. Dirigido por Ricardo Ohtake, outro filho da artista, que já esteve à frente do Centro Cultural São Paulo, o instituto terá colaboração do curador Agnaldo Farias para artes visuais e de Emilio Kalil para artes cênicas.

O centro — que fica na rua Coropés, 88, Pinheiros, em um prédio que inclui ainda 22 andares de escritórios comerciais, num custo total de cem milhões de reais, financiados pelo Laboratório Aché — foi planejado para facilitar a interação com o público. Ruy Ohtake desenvolveu, para áreas expositivas, uma estrutura adequada às obras mais diversas. Os ambientes dos teatros, que só ficarão prontos em um ano, também são adaptáveis a diferentes estilos de montagem. "O importante é que o instituto siga uma política de diversidade, que seja plural na discussão e na abertura para todos os tipos de arte", diz Ricardo Ohtake.

Acima, *Sem Título*, obra de Tomie Ohtake, de 1987; abaixo, a artista no saguão do instituto, ainda em obras

A inauguração do espaço, que levou quatro anos para ser concluído, se dá com uma retrospectiva dos quase 50 anos de carreira de Tomie Ohtake, uma das principais representantes do movimento abstrato no país. A exposição, com cem pinturas, 30 gravuras, três esculturas e uma instalação, tem ainda uma tela inédita de 10 metros de comprimento por dois de largura. A mostra coincide com o lançamento de um livro sobre sua trajetória e textos de Paulo Herkenhoff, Frederico Morais, Agnaldo Farias e Michel Chaia.

Do outro lado do prédio, cabe a Rosângela Rennó fazer o contraponto com a obra de Tomie Ohtake. A mineira expõe a videoinstalação *Espelho Diário*; a série fotográfica *Vermelho (Militares)*, e a instalação *Hipocampo*. Em outro andar, há ainda duas coletivas: *Arquitetura 3 Movimentos*, uma videoinstalação de Jurandir Muller e Kiko Goifman, e *Singular e Plural... quase... 50 Anos de Design no Brasil*, com curadoria de Ethel Leon, que reúne cerca de 200 das mais representativas peças para a história do design nacional. Entre os objetos estão cartazes, capas de discos e livros, eletrodomésticos, móveis e embalagens, e o primeiro projeto gráfico de **BRAVO!**. — GISELE KATO

FOTOS DIVULGAÇÃO

 POR KATIA CANTON FOTO DOUGLAS GARCIA

INTERVENÇÕES NA HISTÓRIA

Albano Afonso reconstrói a imagem da tradição

As superfícies coloridas, brilhantes e fragmentadas, construídas com imagens fotográficas sobrepostas e perfuradas, permeadas de camadas de espelhos, seduzem pela exuberância. As obras de Albano Afonso, no entanto, não têm nenhum comprometimento com a beleza espontânea. Cada pequeno detalhe de suas fotomontagens e instalações é repleto de intenções que entremeiam a história da arte e o desejo de controlar a construção formal de todas as coisas que integram a própria vida.

Paulistano, nascido em 1964, filho de portugueses, Afonso foi estudante de violão clássico. Optou pela faculdade de Artes Plásticas — estudou na Alcântara Machado, em São Paulo —, mas a prática da música ainda acompanha seu cotidiano. Ele toca seu violão, em casa, para "focar" os sentidos.

No início de carreira, formou um atelier em conjunto com Elias Muradi, além de Sandra Cinto e Roger Martins. Somaram-se a eles Mônica Rubinho e Rosana Monnerat. Albano fazia então uma pintura que buscava o alcance de um espaço controlado. Mostrou, em 1994, no Centro Cultural São Paulo, a instalação *Assim na Terra como no Céu*, em que exibia mapas sobrepostos. Em sua primeira individual na galeria Casa Triângulo, em 1995, mostrou *Perdidos no Espaço*, em que mapas de locais imaginários eram construídos com sobreposições de tons pretos, feitos com a mistura de cores primárias — azul, amarelo, vermelho. "Tudo tão controlado, que soa até como pretensão, a idéia de construir um mundo meu", diz Afonso.

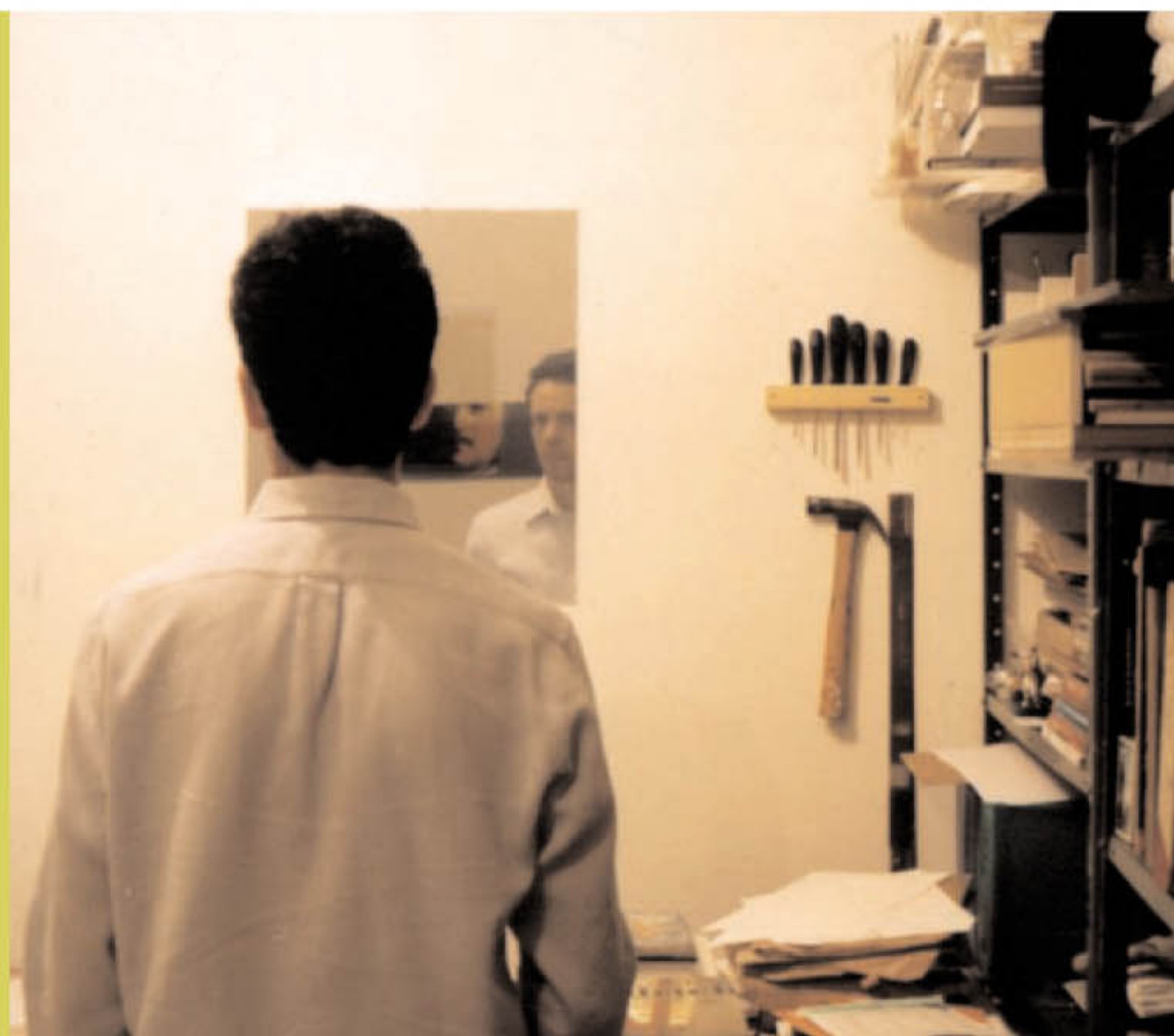
Em sua obra, as camadas foram pouco a pouco sendo construídas no espaço sobre placas de bronze e alumínio, que ganhavam moldes vazados. O artista foi progressivamente usando imagens retiradas da história da pintura européia e reconstruindo essa história com suas interferências nas superfícies, que ganhavam furos e espelhamentos. "Poder interferir numa história que nos influenciou tanto é uma inversão, uma espécie de vingança positiva", diz.

Em 1998, o artista baseou-se nas banhistas de Cézanne para fazer uma série em que retirava as figuras femininas e masculinas de suas paisagens e perfurava suas imagens em placas de alumínio. Segundo Afonso, "a idéia era devolver a dimensão escultórica àquelas figuras".

Depois, fez *Planos de Viagem*, uma série que sobrepõe paisagens de artistas de vários períodos da história da arte ocidental, de Bruegel a Hopper, que são furadas e espelhadas. Essas paisagens apresentam planos de representação histórica e também plástica. Há o plano da pintura, o plano dos furos, o plano dos espelhos.

Além das paisagens, Afonso aplica a estratégia da sobreposição e das perfurações a outro grande tema da tradição da arte ocidental: o auto-retrato. O artista usou auto-imagens de Rembrandt, Dürer, Velázquez, Van Dyck, Goya, El Greco, David e Ticiano sobrepostas a poses feitas por ele próprio, compondo comentários sobre tempo, espaço e identidade.

Albano Afonso estuda a geografia e o comportamento do mundo de dentro de seu atelier, uma casa de vários cômodos e com muitos gatos, localizada no bairro de Vila Madalena, em São Paulo. Em algumas das salas estão obras de Sandra Cinto e Mônica Rubinho, que sublocam parte do espaço, orquestrado por ele.

O artista, que está no Panorama promovido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, prepara exposições internacionais para 2002. Ainda no primeiro semestre vai expor no Botanique de Bruxelas, ao lado de Marcia Xavier, e no Museu de Nevada, Estados Unidos, além de levar suas paisagens impossíveis para a Feira Basel/Miami, com a galeria Casa Triângulo.

Um projeto em evolução

Na sua terceira edição, a Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, dá sinais de maturidade sem perder a coragem de experimentar. Por Katia Canton

Mais do que expor obras de determinados artistas, o mérito da Bienal do Mercosul, em cartaz até o dia 16, em Porto Alegre, está em pôr em discussão o papel desse tipo de exposição internacional hoje. Em sua terceira edição, com curadoria de Fábio Magalhães e Leonor Amarante, que também assinaram a anterior, a bienal dá sinais de consistência e maturidade. Sem explorar nomes individuais que reforçariam os limites do mercado, mas buscando destacar projetos alternativos, a mostra não é sempre bem-sucedida, porém faz crer na possibilidade de adaptação do formato "bienal de arte" para contextos além do circuito convencional.

Quando a Bienal de São Paulo foi inaugurada, em 1951, o Brasil iniciava seu projeto concretista, com o embate entre figurativos e abstratos, instaurado durante a mostra. Ela, então, informou o público e os artistas brasileiros sobre a produção internacional e nacional, incentivou debates decisivos, premiou o escultor suíço Max Bill, validando a abstração formal, e estimulou a materialização de um projeto que se tornaria um ponto alto da maturidade artística brasileira: o Concretismo e, posteriormente, o Neoconcretismo.

Em suas 24 edições, a Bienal de São Paulo profissionalizou-se, passou a investir em grandes nomes e em milionários espaços museológicos. Em meio a seu crescimento, algo se perdeu. E é esse mesmo algo, a espontaneidade, o clima de experimentação, a maneira de lidar com um projeto e não com algo acabado que a Bienal do Mercosul parece recuperar.

A decisão dos curadores foi de espalhar as mostras por vários locais da cidade. O Museu de Arte, o novo Centro Cultural Santander, o espaço dos Correios, a Alfândega. No lugar dos armazéns que ficavam à beira do rio Guaiba, desativados recentemente, criou-se a "cidade dos contêineres". Os compartimentos brancos, ora enfileirados, ora empilhados, funcionam como "caixinhas de surpresas". A idéia nem sempre é bem-sucedida, pois a circulação pelas diversas instalações às vezes fica confusa e o calor torna alguns ambientes desagradáveis.

Os contêineres são ocupados de forma heterogênea. Há alguns traços de uma visualidade tradicionalmente atribuída à cultura hispânica, com pinturas e esculturas de madeira carregadas de dramaticidade, mas o que prevalece são instalações afinadas com a linguagem contemporânea internacional. Marcia Xavier retrata no teto de um contêiner a cartografia local, imagem que se reflete na superfície espelhada, aludindo à magnitude do rio que banha Porto Alegre, numa das mais belas obras da mostra. Mônica Rubinho enfileira velhas cadeiras de madeira e as cobre com lençóis, recriando "cabanas" da memória infantil. Outro destaque é a obra do uruguaio Martín, carregada de ironia. Usando a linguagem do vídeo, o artista enxerta sua própria imagem em clipes da cantora Britney Spears e noticiários da CNN (incluindo a cena da explosão das Twin Towers em Nova York), num poderoso questionamento sobre mídia e identidade.

À esq., instalação de Mônica Rubinho; abaixo, obra de Pazé

No Museu de Arte, as pinturas do mexicano Diego Rivera (1886-1957) e sobretudo do norueguês Edvard Munch (1863-1944) funcionam como reverberação para a tese da curadoria, que toma corpo no espaço Santander: a mostra *Pintura Contemporânea* reúne obras de Paulo Pasta, Paulo Whitaker, Leila Pugnaloni, Marco Giannotti, Albano Afonso, Pazé, Caetano Dias e muitos outros artistas que tratam da questão pictórica. A exposição parece responder aos discursos sobre a "desmaterialização da arte e a morte da pintura" que permearam o meio artístico nos anos 90, no Brasil. E demonstrar que a atitude da arte contemporânea não é exclusiva. Afinal, a ação e o pensamento da arte não se baseiam no uso de determinados suportes, mas sim na criação de sentido. Na expansão da própria arte.

FOTOS DIEGO VARA/PRESSPHOTO / EDISON VARA/PRESSPHOTO

Terra estrangeira

O acervo do fotógrafo francês Michel Gautherot compõe um retrato do Brasil em preto-e-branco

Um grande retrato em preto-e-branco do país está na mostra *O Brasil de Michel Gautherot*. São 267 fotos que ocupam oito ambientes do Instituto Moreira Salles, no Rio. É a primeira vez que sua obra é analisada em conjunto, graças à recuperação de 25 mil imagens, entre provas e negativos, que o artista francês produziu entre os anos 40 e 80. Nesse período, Gautherot (1910-1986) percorreu o país, registrando o cotidiano de gente simples e das tribos indígenas da Amazônia ou a sinuosa arquitetura de Oscar Niemeyer.

Parisiense, Michel André Félix Gautherot se encantou com o Brasil ao ler *Jubiabá*, de Jorge Amado. Antes de aportar no país, Gautherot foi aluno da École des Arts Décoratifs, projetista de móveis, decorador e colaborador do Museu do Homem, de Paris, que o levou a fotografar arte pré-colombiana no México e acrescentou um filtro antropológico às suas lentes de esteta. Em 1939, desembarcou pela primeira vez no Brasil, sem dinheiro e sem saber português. De Belém foi parar no Peru. Retornou ao Brasil e iniciou uma série de registros que contrapõem arquitetura colonial e modernista, além de gravar aspectos da vida rural, com fotos da colheita de café, em São Paulo; das estâncias do Rio Grande do Sul; das carrancas no rio São Francisco e dos romeiros em Bom Jesus da Lapa. Os jangadeiros ganham dimensões épicas, e as velas de barcos compõem abstrações de rara beleza. São instantâneos fixados com luz natural e sem efeitos de laboratório, cuja força resulta apenas do enquadramento original e dos contrastes. Gautherot registra ainda o Carnaval baiano, as fazendas de cacau, o candomblé, numa série de fotografias com a importância documental da obra dos antigos pintores viajantes. A mostra fica no Instituto Moreira Salles (rua Marquês de São Vicente, 476, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2512-6448. De 3ª a dom., das 13h às 19h) de 5 de dezembro a 14 de janeiro. – MAURO TRINDADE

À esq., folha de carnaúba do Ceará (1942); no alto, menino maranhense (1954)

Um novo porto para o Rio

Mostra reúne propostas de revitalização urbanística da região do cais carioca

Um novo conceito de uso de espaços ociosos nas grandes cidades tem levado arquitetos e urbanistas a transformar antigos cais em centros de moradia, pólos de negócios e espaços de turismo e lazer. Foi assim com Port Vell, de Barcelona, com seu deck retrátil, o South Street Seaport, de Nova York, com seus concertos e o shopping do Pier 17 e Puerto Madero, de Buenos Aires. A mostra *Porto do Rio* oferece uma opção similar à cidade. Organizado por Nina Rabha e Augusto Ivan, do Instituto Pereira Passos, e com curadoria de Ana Borelli, diretora do Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, o *Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro* pretende remodelar o píer e a praça Mauá, o morro da Saúde, a enseada de Gamboa e os eixos rodoviários próximos, com a construção de moradias para 20 mil pessoas e novos centros comerciais e culturais. Serão expostas fotos aéreas do porto do Rio nas atuais condições e nas simulações digitais de como ficaria a região após a implantação dos projetos. Também há fotos de outras intervenções, como na Estação das Docas e no mercado Ver-o-Peso, em Belém do Pará, em Boston, Londres, Lisboa. A mostra fica no Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro (rua São Clemente, 117, Botafogo, Rio, RJ, tel. 0++/21/2503-2721) de 3ª a dom., das 12h às 19h, até 27 de fevereiro. – MT

Acima, à esq., foto atual da praça Mauá, e à dir., com simulação de reforma

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR TEIXEIRA COELHO

CENA BARROCA

Síntese e antítese da mostra *Brasil 500 Anos*, que a originou, a exposição *Brazil Body & Soul* no Guggenheim de Nova York tem o efeito ampliado pelo barroquismo do museu

Brazil Body & Soul é a síntese, revisão e antítese da exposição *Brasil 500 anos* montada no Ibirapuera em 2000. Síntese, por ser parte da mostra-matriz. Revisão, porque tira algumas coisas e mostra outras. E antítese ao adotar outro princípio organizador.

O aspecto antitético é o mais forte. Deriva do espaço usado e da idéia do Barroco que o atravessa. O curador Edward Sullivan faz reservas quanto a recorrer ao Barroco para definir toda uma arte feita no Brasil. E não quer provar tese alguma: ótimo. Diz que a escolha das peças concentrou-se no Barroco e no século 20; portanto, distingue uma coisa da outra. Mas essa distinção é também uma aproximação entre elas e permite, mesmo sem estimular, o vazamento do sentido de uma para outra – no caso, o sentido mais forte, do Barroco.

Esse sentido, de resto, já estava no espaço: o Guggenheim de Frank Lloyd Wright, que o arquiteto francês Jean Nouvel, designer da exposição, tingiu de preto. Toda a caixa cônica central, enorme passo de parafuso, está em preto. O preto anula o traço essencial do prédio, seu barroquismo interior (visível por fora) feito da rampa circular e do jogo de luz e sombra que o branco original permite. Mas, a dramaticidade da exibição, com luz refulgindo na multidão de tabernáculos, plumas, cristos, carrancas, mãos e pernas, fotos, murais e a folhagem pintada na cúpula, restaura a cena barroca. Essa *unidade* espacial e museográfica, não procurada em São Paulo, dá à mostra de Nova York um outro significado.

Arte contemporânea é o que menos tem, como alguns reclamaram. Mas o legado brasileiro que o Guggenheim quer mostrar não se resume a ela e está bem que haja outras coisas. Como está bem o modo de mostrá-las. Um cristo recém-ressuscitado "voa" na parede negra de uma sala lateral, virgens santas e anjos de madeira flutuam sobre o fundo negro da rampa, carrancas contra maus espíritos ladeiam propostas "conceituais". E seguem-se relicários de prata, penas coloridas, telas modernistas, concretismos variados e, até, arte contemporânea. O ponto final da exposição, aliás, é o muito contemporâneo *O Paradoxo do Santo*, de Regina Silveira, sintetizando o que foi mostrado abaixo dele: a religião e os santos guerreiros, os militares, a arte popular mística, a arte erudita laica do Modernismo e ela mesma, a *arte contemporânea* ensombrecedora. Mesmo sem insistir nisso, essa exposição constrói um teorema e esta peça é seu *c.q.d.*, como queria demonstrar.

Há coisas discutíveis, é inevitável. Mas, os pontos altos prevalecem, como o altar de Olinda: tirado do contexto original, que o aperta, surge deslumbrante à entrada do museu, magnificado pelo preto. A partir dele, a sucessão de plumas, metais, madeiras, panos, papéis e plásticos é um fascinante percurso numa catedral barroca da arte.

A cavaleiro entre os dois modelos de exposição do século 20, o a-histórico e o monográfico, *Brazil Body & Soul* escolhe outro caminho, num formato fragmentado (e fragmentante) mais próximo do audiovisual que da mostra clássica. Não recorre nem à já audaciosa *cenografia*, como faz Bia Lessa em São Paulo, e parte direto para a *teatralidade* (como na Bia Lessa de Hannover), algo que o Guggenheim de Frank Lloyd, com sua rampa panóptica, permite como nenhum outro. Pode incomodar muita gente. A *sensação de arte* assim gerada, porém, é forte; não impede a apreciação de cada peça e oferece-se como um *a mais* para o visitante, que penetra numa *grande instalação de arte* feita com peças de arte. Algo bem distante do museu e da museografia modernistas, onde reinava a obra *em si*. O resultado roça no clichê da diversidade e da exuberância "barrocas" da cultura brasileira. Uma mostra incomum, afinal, corre seus riscos. Um deles, o de seguir o espírito do tempo no *modo de mostrar*, mediático e sinestésico – de resto, não estranho ao caráter espetacular da arte em todos os tempos. Modo talvez adequado para o *público geral* de hoje.

Anjo de madeira: vôo barroco em Nova York

Brazil Body & Soul – Museu Guggenheim (1.071 Fifth Avenue, Nova York, tel. 00++/1/212/ 423-3500, http://www.guggenheim.org.). Até dia 27/01

FOTO DIVULGAÇÃO

BANCO ABC BRASIL S.A.

MOSTRA	**Fora de Moda** *Picadeiro*, 2000 Nelson Leirner	**Teresa Viana** *Sem título*, 2001	**Rosângela Rennó** *Old Nazi*, 2000 180 x 100 cm	**Outra Coisa** *A Coleta da Umidade*, 2001 Brígida Baltar	**Geografia do Brasil** *Malhas da Liberdade*, 1976 Cildo Meireles
ONDE E QUANDO	Galeria Brito Cimino (rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olímpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3842-0634). Até 13/2/2002. De 3ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis.	Galeria Baró Senna (alameda Gabriel Monteiro da Silva, 296, Jardim Paulistano, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3061-9224). Até o dia 22. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Galeria Laura Marsiaj (rua J. J. Seabra, 18, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2529-6643). Até o dia 8. De 3ª a 6ª, das 13h às 22h; sáb., das 16h às 22h. Grátis.	Museu Vale do Rio Doce (pátio da Antiga Estação Pedro Nolasco, s/nº, Argolas, Vila Velha, ES, tel. 0++/27/3246-1443). Até 31/1/2002. De 3ª a dom., das 10h às 18h (6ª, das 12h às 20h). Grátis.	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (rua Aurora, 265, Conde da Boa Vista, Recife, PE, tel. 0++/81/3423-2761). De 14/12 a 17/2/2002. De 3ª a dom., das 12h às 17h. R$ 1.
TRATA-SE DE	Individual do paulistano Nelson Leirner com duas instalações dos anos 60 e 70, um filme em super-oito com *happenings* da época e obras da produção mais recente. A mostra marca também o lançamento de um livro, com ensaios de Tadeu Chiarelli sobre diferentes momentos da carreira do artista.	Mostra com dez pinturas recentes da artista, feitas ao longo de dois anos de pesquisa financiada por uma bolsa da The Pollock-Krasner Foundation. As telas distinguem-se pelo uso de cores fortes e grossas pinceladas de tinta.	Mostra com cinco fotos digitais monocromáticas da série *Vermelho (Militares)* e cinco textos da série *Duplo V*, que faz parte do projeto *Arquivo Universal*, iniciado em 1992 e ainda em andamento.	Coletiva com obras em diversos suportes dos cariocas Brígida Baltar, Eduardo Coimbra, João Modé, Raul Mourão e Ricardo Basbaum, todos com uma postura reflexiva sobre a lógica do mercado. Os cinco desenvolvem projetos em conjunto, como a revista de arte *Item* e o espaço *Agora/Capacete*.	Mostra que reúne obras em que o artista carioca estabelece uma clara relação entre a arte e a diversidade da paisagem e da cultura das várias regiões do país. A exposição, que segue depois para Salvador e Brasília, inclui peças que não são vistas desde a década de 70.
IMPORTÂNCIA	Leirner mostra por que nunca envelhece e por que sua obra é referência constante para toda a arte contemporânea brasileira. A exposição funciona como uma retrospectiva.	Essa artista da geração 90 comprova que a pintura está viva e que é ainda um meio vital de expressão contemporânea. Viana cria uma trama de cores e superfícies com vigorosas e explosivas pinceladas.	Em mais de uma década, Rosângela Rennó demonstrou enorme talento na construção de uma linguagem contemporânea sofisticada e vigorosa, fazendo uso da fotografia e eventualmente de textos. Na união das linguagens, muitas vezes trabalhadas em computador, ela cria uma mitologia própria, urbana, baseada nas histórias pessoais e nos fatos cotidianos.	Essa mostra coletiva explora a noção da diversidade de suportes ampliada pela arte contemporânea, em que escultura, desenho, fotografia, instalação e montagens de vídeo e som envolvem o espectador, tornando-o cúmplice da criação poética dos artistas.	Cildo Meireles é um dos maiores nomes da arte contemporânea internacional. Sua obra espelha uma amplitude formal e temática que se reflete em sua própria experiência pessoal. Até os 19 anos, ele viveu em diferentes cidades brasileiras: Curitiba, Goiânia, Belém e Brasília. O foco da mostra está justamente na maneira como os deslocamentos tomam corpo nas obras.
PRESTE ATENÇÃO	No modo como Leirner coleta objetos do cotidiano e insere tudo dentro de um novo contexto, fazendo-nos repensar a história. Repare nas reinterpretações da história da arte, como *Homenagem a Fontana* e *Quebra-Cabeça*, este feito com fragmentos de imagens do urinol de Marcel Duchamp.	Na maneira como, por meio de um pintar repetido, obsessivo até, Teresa Viana constrói um tipo de pensamento que foge ao raciocínio lógico e atrai o espectador pela pura visualidade. Ela dialoga com a história da arte, revisitando a obra de artistas que buscaram a relação entre o pensar e o sentir.	Na inserção dos textos que fazem parte do projeto *Arquivo Universal*, no qual a artista coleciona notícias e excertos de histórias pessoais acompanhadas de uma imagem fotográfica. Suas versões finais eliminam dados específicos, como nomes e locais, tornando os textos universais.	Na coesão das pesquisas. Esses cinco artistas comprovam que o estudo coletivo abre espaço para inovações conceituais e estéticas. O espaço *Agora/Capacete* funciona como galeria alternativa no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro.	Em como Cildo Meireles compõe um idiossincrático mapa do Brasil, carimbando suas impressões das cidades em relação a situações históricas e fatos políticos. Assim, no Maranhão, intitula obras como *Malhas da Liberdade*, enquanto em Minas, cria *Tiradentes, Homenagem ao Preso Político*.
PARA DESFRUTAR	Até o dia 9, a mostra *Landscape – Paisagem, Uma Visão Contemporânea*, no Masp (avenida Paulista, 1.578). A exposição tem 47 obras de 19 jovens artistas britânicos, geração bastante festejada pelos críticos, com nomes como David Rayson e Julian Opie.	O Panorama do MAM (parque do Ibirapuera, portão 3) que, até o dia 20/1/2002, exibe obras de alguns dos principais artistas da nova geração do país, numa vitrine com o melhor da produção jovem. Teresa Viana estava entre os participantes da edição de 1999.	As outras duas exposições da artista mineira organizadas também neste mês. Até o dia 3/2/2002, *Espelho Diário* pode ser vista no Museu do Chiado, em Lisboa. Em São Paulo, no novo Instituto Tomie Ohtake, ela mostra a série vermelha completa, com 15 fotos.	O livro *Um Percurso da Pintura*, de Lígia Dabul, que acaba de ser editado pela EdUFF. A publicação, tema da tese de mestrado da autora, faz uma análise sobre o convívio e a formação dos artistas plásticos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio.	O projeto *Olinda – Arte em Toda Parte* que, entre os dias 1º e 9, abre ao público os ateliers dos artistas da cidade. Entre eles, estão Samico, João Câmara e Guita Charifker. O centro histórico tem mais de 300 prédios tombados, 50 ateliers e 14 espaços culturais.

FOTOS DIVULGAÇÃO

MOSTRA	**Andréa Lanna, Luciana Bonadio, Luís Flávio Silva, Patrícia Franca e Roberto Bethônico** *Uma Questão ...*, 2001, Patrícia Franca	**Ivens Machado – O Engenheiro de Fábulas** *Sem título*, 1985 250 x 75 x 100 cm	**Lucio Fontana** *Concetto Spaziale, Attese*, 1963	**Antônio Poteiro** *O Pajé*, 1997	**Miró Gravador** *Mulher e Cachorro diante da Lua* (det.), 1936 50 X 45 cm
ONDE E QUANDO	Celma Albuquerque Galeria de Arte (rua Antônio Albuquerque, 885, Savassi, BH, MG, tel. 0++/31/3227-6494). Até o dia 8. De 2ª a 6ª, das 9h30 às 19h; sáb., das 9h30 às 13h. Grátis.	Paço Imperial (praça 15 de Novembro, 48, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2533-4491). De 6/12 a 8/2/2002. De 3ª a dom., das 12h às 17h30. Grátis.	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Até 3/2/2002. De 3ª a dom., das 13h às 19h30. Grátis.	Museu de Arte Contemporânea de Goiás (rua 04, 515, Centro, Goiânia, GO, tel. 0++/62/212-3108). De 4/12 a 14/1/2002. De 2ª a 6ª, das 9h às 17h30; sáb., das 10h às 16h. Grátis.	Conjunto Cultural da Caixa (SBS Quadra 04, lotes 3/4, Térreo, Brasília, DF, tel. 0++/61/414-9450). Até o dia 16. De 3ª a dom., das 9h às 18h. Grátis.
TRATA-SE DE	Coletiva com os cinco artistas da nova geração que fazem mestrado pela UFMG. Patrícia Franca, por exemplo, estuda a relação da fotografia com a pintura, e Luiz Flávio Silva vale-se de linguagens variadas, do desenho à computação gráfica, para fazer releituras da história da arte.	Retrospectiva com esculturas do artista, nascido em Florianópolis e radicado no Rio, que abrangem toda a sua carreira, do início da década de 60 a obras inéditas, criadas especialmente para a exposição. Há desde peças pesadas, de grande dimensão, até outras mais leves, feitas com tramas de ferro.	Primeira grande exposição no Brasil de um dos mais influentes artistas europeus do século 20 (1899-1968). Além das 73 obras dos anos 20 aos 60 pertencentes ao acervo da Fondazione Lucio Fontana, de Milão, há um painel fotográfico com sua trajetória. A curadoria é de Paulo Herkenhoff.	Exposição com 30 esculturas do artista português, que completa 40 anos de carreira. A mostra vem acompanhada da edição de um catálogo com a reprodução de obras, imagens dele no atelier, e texto de Leonor Amarante.	Mostra com cem gravuras do catalão Joan Miró (1893-1983) vindas do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, como *A Estrangeira* (1958) e *Os Saltimbancos* (1975). O artista explorou diversas técnicas, da tradicional água-forte ao carborundo.
IMPORTÂNCIA	Nessa coletiva, a galeria mostra grandes revelações da arte contemporânea brasileira. Patrícia Franca trabalha com acumulações e impregnações de cor. Roberto Bethônico faz desenhos com ponta seca e pó de ferro, contraponto bidimensional do papel com os relevos provocados pelo acúmulo de pó.	Ivens Machado é um grande artista contemporâneo brasileiro, com um percurso que se constrói de maneira original e independente. Ele começou com gravuras, que pouco a pouco tomaram corpo na forma de esculturas estranhas e sedutoras. Usando o ferro como material principal, o artista faz verdadeiras arquiteturas sobre a experiência sensorial.	Fontana, nascido na Argentina, viveu a maior parte de sua vida na Itália. O artista foi um dos grandes precursores da noção de desmaterialização da arte. Por meio de pesquisas sobre o espaço, ele passou a subverter a bidimensionalidade das telas monocromáticas, cortando-as, furando-as, atribuindo-lhes nova espacialidade.	Nascido no Minho, em Portugal, em 1925, Antônio Poteiro vive há anos em Goiás. Foi no Brasil, na prática da tradição da olaria e posteriormente da pintura, que ele se tornou um grande mestre. Sua observação da vida diária e da arte popular traduz-se em esculturas de cerâmica e de pinturas que lembram fábulas.	O catalão Joan Miró usou grande parte de seu tempo fazendo gravuras. No contexto de sua obra, elas se tornam anotações poderosas, buscando materializar suas preocupações com a espontaneidade da forma e a acessibilidade dos traços ao inconsciente criativo. A exposição mostra cerca de cem obras gráficas do mestre.
PRESTE ATENÇÃO	No projeto do mezanino, de Marcia Xavier. A artista, residente em São Paulo, faz projetos utilizando a fotografia como meio de materializar comentários sobre o tempo, o espaço e a ocupação dos corpos na cidade.	Na maneira como a obra escultórica de Ivens Machado não é figurativa nem abstrata, provocando o espectador em sua relação com as formas orgânicas e as coisas reconhecíveis do mundo.	Na repetição da atitude do artista, de cortar e perfurar superfícies, para discutir questões formais. E na sutil diversidade dos materiais usados. A maioria das obras parte de telas e tecidos esticados em chassis, mas há também placas de argila e esculturas arredondadas e fundidas, feitas em bronze.	Em como a escultura e a pintura adquirem uma força original no decorrer da carreira. Com seus personagens que parecem sair de contos de fadas inventados, ele preenche vigorosamente as superfícies. Ocupa os espaços com uma força telúrica, atribuindo-lhes uma organização própria.	No respeito e na atração de Miró pelos livros. O artista ilustrou e fez intervenções na edição de 288 livros. São publicações de todos os tipos, incluindo algumas suas, como *Cuadernos Catalanes*, de 1976, mas sobretudo de poemas escritos por autores de várias nacionalidades.
PARA DESFRUTAR	A exposição do pernambucano Reynaldo Fonseca na Marcus Vieira Galeria de Arte (avenida do Contorno, 5.417, Cruzeiro). Até o dia 15, estão no espaço 12 pinturas e sete aquarelas, feitas entre 2000 e 2001.	*Artistas na Fotografia*, na H.A.P. Galeria (rua Abreu Fialho, 11, Jardim Botânico), de 15/12 a 12/1/2002. A mostra abre uma série em torno de nomes contemporâneos e já tem outras edições programadas, como *Artistas na Aquarela* e *Artistas na Gravura*.	As várias exposições no Espaço Cultural dos Correios (rua Visconde de Itaboraí, 20, Centro) até o dia 6/1/2002. Há obras do baiano César Romero, do português Norberto Nunes, da curitibana Delma Godoy e da argentina Vivian Guggenheim.	O site com as esculturas de Victor Brecheret (1894-1955), montado pela filha do artista, Sandra. O endereço, www.victor.brecheret.nom.br, oferece um levantamento da obra do escultor, além de sua biografia e críticas publicadas na imprensa.	A série semanal *Arte & Matemática*, com 13 programas co-produzidos pela TV Cultura e pelo Ministério da Educação. Com apresentação do professor Luiz Barco, a série percorre a história relacionando as criações artísticas com as ciências exatas.

Disney (acima) e *Branca de Neve* (ao fundo), seu primeiro grande sucesso: nome onipresente como o da Coca-Cola

O veneno e a inocência

Os cem anos de Walt Disney, gênio da fantasia que incorporou a fusão de artista e homem de negócios mais bem-sucedida da história

Por Sérgio Augusto

FOTOS SHOOTING STAR/KEYSTONE/WALT DISNEY

Walt Disney não nasceu nos Estados Unidos, mas na Espanha, não está fazendo cem anos e na verdade se chamava José Guinao.

Bem, isso é o que se diz hoje em dia. Nos anos 40 e 50, o que se dizia, nestas bandas pelo menos, é que ele era, acredite, brasileiro da gema: nascido no Ceará, na versão carioca, e mineiro, na jacobina versão geralista que me foi passada pelo Ziraldo.

É possível, mas pouco provável, que em outros países ele também tenha sido "adotado". Nós não apenas o perfilhamos como até o mimoseamos com um fox-balada adulão, intitulado *Papai Walt Disney* e gravado pelo Conjunto Farroupilha na década de 50. Papai — veja só que exagero. Nem os seus conterrâneos o tratavam assim. Para os americanos, ele era apenas Uncle Walt, Tio Walt, oficialmente nascido em Chicago, a 5 de dezembro de 1901, filho de Elias e Flora Disney.

A julgar por um documento do exército americano, no entanto, ele teria vindo ao mundo em 8 de janeiro de 1891, sendo portanto dez anos mais velho e, em vez de sagitariano, capricorniano. Segundo outra versão, divulgada há poucos meses pelo jornal inglês *Sunday Times*, 1901 foi o ano em que Elias e Flora o adotaram de uma espanhola chamada Isabel Zamora Ascensio. Isabel, jovem lavadeira de um vilarejo próximo a Almería, tivera um filho bastardo com o médico Gines Carillo, a quem dera o nome de José Guinao. Próceres da Disney continuaram negando essa história mesmo depois que Diego Carillo, um senhor de 79 anos, filho legítimo do dr. Gines, confirmou-a em Madri, algumas semanas atrás.

Símbolo máximo do show business e a mais bem-sucedida fusão de artista e homem de negócios que o mundo já conheceu, Walt Disney foi o flautista de Hamelin de várias gerações, o terceiro irmão Grimm, o Norman Rockwell do desenho animado, o P.T. Barnum dos parques temáticos, o Henry Ford do merchandising. Seu nome, mais que um nome, é uma marca, tão poderosa e onipresente quanto a Coca-Cola. Sua obra não afetou somente a história do cinema, mas até a paisagem americana. Impossível imaginar o século 20 sem a sua presença e as míticas criaturas que inventou. Tantas ele fez que Deus até ficou parecendo meio devagar e fora de moda.

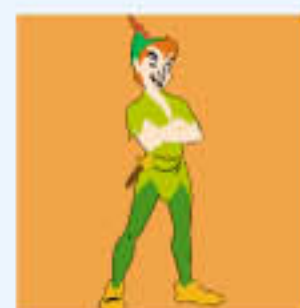
Criador (abaixo, à esq.) e criaturas (Peter Pan, abaixo, e Mickey, pág. oposta): pai autoritário e truculento, patrão tirânico e usuário, autor de obras-primas e inventor do filme de horror para crianças

FOTOS CORBIS/STOCK PHOTOS / WALT DISNEY/DIVULGAÇÃO

FOTO SHOOTING STAR/KEYSTONE/WALT DISNEY

E nem desenhar bem ele sabia. Com o que aprendeu no Kansas City Art Institute não teria ido longe, e talvez até se visse forçado a trocar a prancheta pela fábrica de geléias em que seu pai sempre quis empregá-lo. Não teria sido nada sem o talento excepcional e a fidelidade de Ub Iwerks, artista gráfico a quem se ligou e explorou até a última gota de nanquim. Disney tinha as idéias, Iwerks as concretizava no papel. Os dois se conheceram depois que o filho de Elias Disney voltou da Primeira Guerra Mundial. Entediado com o curso de desenho, abandonara os estudos aos 16 anos para, a exemplo de Ernest Hemingway, alistar-se como motorista de ambulância da Cruz Vermelha no front francês. Consta que, além de enfastiado com o Kansas City Art Institute, queria fugir das sovas que o velho e fundamentalista Elias volta e meia lhe dava, com o seu mais espesso cinto.

Sim, ele teve uma infância infeliz e uma adolescência pior ainda. O que, para certas mentes freudianas, explica a profusão de crianças sofridas, aterrorizadas e órfãs em seus filmes.

Disney e Iwerks deram início à parceria com trabalhos publicitários free-lancers e curtos desenhos animados, fundando em seguida a Laugh-O-Gram, que logo quebrou. Em 1923, com apenas US$ 40 no bolso e mil planos na cabeça, os dois e mais Roy, irmão de Walt, foram tentar a sorte em Hollywood. Criaram de saída uma série inspirada em Lewis Carroll, *Alice in Cartoonland*, que não logrou impor-se num mercado já razoavelmente ocupado por desenhistas mais tarimbados. Inventaram um coelho matreiro, Oswald the Rabbit, que um ano depois, com as orelhas aparadas pelo próprio Disney, durante uma viagem de trem de Nova York a Los Angeles, se transformaria num rato, provisoriamente batizado com o nome de Mortimer. "Prefiro Mickey", palpitou Lillian, mulher de Walt. E Mickey Mouse ele virou, antes mesmo de Iwerks dar-lhe a forma final.

Surgido na transição do cinema silencioso para o sonoro, em sua terceira aparição, no curta *Steamboat Willie*, produzido em 1928, Mickey falou pela primeira vez, dublado por seu criador. Estava lançado o embrião do império Disney, cujas vigas mestras foram erguidas à custa da série musicada *Silly Symphony*, iniciada em 1929. Permanentemente atento a novidades tecnológicas, nos anos 30 Disney trabalhou com o Technicolor de duas e três cores e câmeras em multiplano, ampliando seu quadro de desenhistas e técnicos e seu elenco zoológico: Minnie, Pato Donald, Pateta, Pluto.

Foi também nessa época que ensaiou seus primeiros passos no campo do merchandising, vendendo 10 milhões de copinhos de sorvete e 2,5 milhões de relógios com a efígie de Mickey. Quando a década chegou ao fim, já era um homem rico. Seu primeiro longa de animação, *Branca de Neve e os Sete Anões*, produzido a duras penas em 1937, só na estréia arrecadou US$ 8 milhões, quatro vezes mais do que *O Mágico de Oz* faturaria dois anos depois. É uma de suas obras-primas incontestáveis, se bem que uma versão edulcorada da história original. Faria outras, mais sujeitas a polêmicas, como *Pinóquio* e *Fantasia*, ambas de 1940 e admiradas até por Eisenstein.

Todos nós temos uma dívida com Disney. Devemos-lhe alguns dos instantes mais sublimes da fantasia em movimento (a meu ver, nenhum beijo da tela superou até hoje o de *A Dama e o Vagabundo*) e também algumas das experiências

mais traumáticas que uma sala escura pode oferecer. Não sofri tanto com as agruras de Pinóquio, mas, como todas as crianças da minha geração, quase tive um troço quando o caçador matou a mãe de Bambi, a maior chantagem sentimental jamais perpetrada no cinema.

Não há mais dúvida de que Disney inventou o filme de horror para crianças, vingando-se na tela de todas as crueldades de que foi vítima na infância – e que lhe deixaram seqüelas para o resto de sua vida.

Só ficamos sabendo dos detalhes mais, digamos, escabrosos de sua vida depois que Marc Eliot resolveu contar tudo, sem pedir autorização ao império, em *Walt Disney – O Príncipe Sombrio*, traduzido em 1995 pela Marco Zero. Pai fracassado, autoritário e truculento, mãe submissa e ausente, irmãos distantes, à exceção, é claro, de Roy – tudo isso somado a uma ambição desmesurada e a uma constante necessidade de auto-afirmação só podia ter dado mesmo no que deu: um homem inseguro, instável, cheio de tiques nervosos, hipocondríaco, sexista, reacionário e racista. Enquanto deu as ordens em seus domínios, nenhuma mulher neles ocupou qualquer cargo executivo e só um negro neles conseguiu emprego atrás das câmeras. Patrão tirânico e usurário, também exigia que seus funcionários se apresentassem rigorosamente asseados.

Fumante compulsivo, entregou-se docilmente à bebida e à bulimia. Tinha o hábito de molhar seus *doughnuts* no uísque, a principal causa dos 110 quilos que chegou a pesar. Conservador ao extremo, patrioteiro e até, dizem, anti-semita, por influência do pai, Tio Walt considerava-se na verdade um Tio Sam moderno, a convocar seus compatriotas para as mais variadas (e nem sempre nobres) missões. Durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, desceu até a América do Sul a bordo da Política da Boa Vizinhança. Foi quando visitou o Brasil e providenciou a criação de Zé Carioca, futuro coadjuvante do Pato Donald numa das mais eficazes peças de propaganda pan-americanista, *Você já Foi à Bahia?*, que seus estúdios produziram em 1945.

Um ano antes, fundara a Motion Picture Alliance com William Randolph Hearst, o magnata da imprensa que inspirou o *Cidadão Kane* de Orson Welles. Organização de extrema-direita, seu principal alvo não eram os fascistas e nazistas, mas os comunistas, socialistas e demais radicais "que infestavam a indústria cinematográfica". Fazia então quatro anos que Tio Walt fizera um acordo com J. Edgar Hoover, o mabuseano chefão do FBI, em troca de informações sobre "o seu verdadeiro passado". Walt queria saber se era mesmo filho legítimo de Elias Disney, e Hoover queria nomes para engrossar o seu arquivo de dossiês. O acordo foi sacramentado em 10 de novembro de 1940. Disney passava suas informações a Clyde Tolson, braço-direito (e namorado) de Hoover, revelou Marc Eliot, que só teve acesso aos arquivos do FBI após 14 meses de pendenga judiciária.

Eliot credita todas essas canalhices ao abandono e à marginalização de que Disney se dizia vítima em Hollywood. Conversa fiada. Conforme ficaria provado com a fácil e fulminante escalada do macarthismo nos meios cinematográficos, havia um bocado de gente paranóica e reacionária na capital do cinema com quem Disney podia trocar figurinhas, nos anos 40 e 50.

Evidente que ele foi uma das "testemunhas amigáveis" mais prestativas com que o Comitê de Atividades Antiamericanas pôde contar. Mas não foi exatamente por tais deslizes que Ariel Dorfman e Armand Mattelart investiram toda sua fúria analítica contra Tio Walt e seu império, no best seller internacional *Para Ler o Pato Donald*, no Brasil publicado pela Paz e Terra em 1977.

Para Dorfman e Mattelart, o mal maior de Disney foi ter submetido populações infanto-juvenis do mundo inteiro a uma lavagem cerebral, de terríveis conseqüências, incutindo-lhes falsos valores da sociedade americana e outros tantos de uma sociedade da carochinha, onde ninguém trabalha para produzir e ninguém gera filhos porque nela o sexo foi abolido. A análise, pretensamente inspirada por Marx, é simplista. O fenômeno Disney exigia e merecia coisa melhor. E é bom que alguém a escreva, pois, mais dia menos dia, ele poderá estar de volta ao mundo dos vivos e desejoso de ler o que de mais expressivo se publicou a seu respeito depois de 7 de novembro de 1966, quando um câncer no pulmão (com metástase na glândula linfática) o levou para uma tumba criogênica – onde ele, congelado como um peixe, espera por um ou dois milagres da medicina.

Cinderela (abaixo), Zé Carioca (acima, na companhia de outras criaturas de Disney) e Pinóquio (pág. oposta): momentos sublimes e propaganda política

FOTOS S. S. ARCHIVES/SHOOTING STAR/KEYSTONE/WALT DISNEY / WALT DISNEY/DIVULGAÇÃO

FOTO SHOOTING STAR/KEYSTONE/WALT DISNEY

Marcas do deus rato

O século 20 seria outro sem a fábula melancólica de personagens como Mickey

Por Fernando Monteiro

Não é possível imaginar o século 20 sem dois ingredientes da cultura americana que se tornaram invasivos do paladar e do gosto pela fábula: a Coca-Cola e Walt Disney, não inodoros nem meramente infantis.

Foram as duas "marcas" mais universalmente espalhadas, dos anos 40 em diante. A Coca-Cola permanece com um quê de indefinível – e Disney e seus sucessores ainda hoje neutralizam uma boa parte da consciência crítica de quem nasceu vendo filmes e lendo revistinhas WD. Se houver um quinto milênio – quando as cinzas de Nova York e Cabul forem as cinzas confusas de duas cidades esquecidas –, a futura arqueologia terá, talvez, algumas surpresas para os pesquisadores intrigados com as milhares de garrafinhas (as latas terão se decomposto na terra antiga). Concluirão, quem sabe, que se trata de vasilhames sagrados, nos quais era vertido o líquido escuro que todos os povos do planeta bebiam em homenagem a um simiesco deus-rato, meio anão, de luvas brancas e pretas orelhas redondas, cuja cidade santa – a Disneylândia – ficava na Flórida.

Tal argumento poderia ser de Ray Bradbury (convidado em 1999 para escrever a biografia de Disney), autor de ficção científica, mas o futuro é chato – e o presente é, de fato, sempre inesperado: as duas torres caindo, os mísseis jogados junto com sacos de comida, a *Casa dos Artistas*, o velho Walt homenageado com todas as honras. Plenamente justificadas, no entanto: o Homem de Burbank completa cem anos de nascimento na feia Chicago, mesmo que Nova York não seja mais a mesma (nunca mais será) e eu cá esteja me lembrando – a propósito de Disney – de uma certa tarde de setembro de 1993, longe deste insensato 2001. Estávamos no Cairo, visitando a grande mesquita (Al-Azhar) e, de repente, o local foi invadido por um bando de "trombadinhas" egípcios acorrendo para a oração vespertina. Na verdade, eram apenas crentes mirins com caras de "Pixotes" ansiosos pela prece obrigatória (o segundo pilar da sua religião), cinco vezes ao dia, pontuais como bons relógios roubados.

Vendo-se a chegada dos meninos, as suas abluções, era possível pensar no Ocidente fraco em matéria de fé – qualquer fé – e incapaz de exibir fervor espiritual/religioso entre os seus meninos de qualquer classe social. Alguns daqueles jovens muçulmanos talvez até estivessem ainda com o produto de furtos no bolso dos *caftans*..., mas o fato é que o boné de um deles, abandonado no átrio da bela mesquita fatimida, era em forma da cabeça de Mickey: as orelhas redondas, inconfundíveis, e talvez invejadas pelos colegas de preces & trombadas.

O Ocidente tinha ali, portanto, o seu pequeno "deus-rato" presente pelo menos nas lajes de pedra de Al-Azhar, no meio das sandálias e dos sapatos sujos – e entre hotéis refrigerados com imagens de Miami e da Disneyworld nas paredes da agência de turismo.

Walter Elias Disney – mais do que a Coca-Cola – nos ajuda a entender o século que passou e que, talvez, só agora começa a nos punir de forma tão severa quanto retardatária, na mão de cartas perdidas que joga com a centúria nova, do estilingue contra o tanque. O que nos espera, na guerra das estrelas caindo sobre os campos de papoula?

Ninguém pode saber. Restrito ao tema Walt Disney, cabe dizer que, bem vistas as coisas, os doidos da coca e da heroína têm menos a ver com os futuros possíveis do que o nosso inconsciente repleto das imagens de ratos, patos, cães, gatos, porcos, bois, vacas e outros heróis zoomórficos criados no WD Studios de Burbank e para sempre incorporadas ao imaginário do século da Pietà guardada sob vidros à prova de bala.

Disney é, aliás, o nosso Michelangelo que deu certo – como comércio e indústria da fantasia kitsch industrializada. Ele produziu (não se pode negar) pelo menos "uma obra-prima combinatória de Hollywood com os irmãos Grimm, nessa fantasia melancólica típica das crianças, que irá ser assistida e amada muito tempo depois de as atuais estrelas do cinema estarem dormindo, onde nenhum beijo de príncipe as poderá acordar" (segundo o veredicto da *Time*, em 1937, na semana de estréia de *Branca de Neve e os Sete Anões*).

Acrescente-se que essa "fantasia" possivelmente nos inspirou mais para baixo do que para cima, mais para a cópia do que para a fantasia legítima – e menos para a dilatação da consciência (infantil, principalmente) do que para alguns dos estranhos significados, explícitos e ocultos, já encontrados na provável "obra-prima" que 700 milhões já assistiram, desde a sua estréia.

Pato Donald (abaixo), que ganhou uma leitura supostamente marxista de Ariel Dorfman, e cena de *Fantasia* (pág. oposta): comércio de um sonho kitsch industrializado

FOTO WALT DISNEY/DIVULGAÇÃO

FOTO WALT DISNEY/DIVULGAÇÃO

Segundo Ray Bradbury, havia em Walt Disney a funda tristeza presente "no romance de Melville, na pintura de Hopper, na música de Copland, na poesia de Walt Whitman, etc". Para mim, há mais do que isso no segundo Walt-ícone americano, gênio (não duvidemos) educado com extrema severidade, a mente tatuada de alguns dos pesadelos da infância, entre sonhos de triunfo e riqueza *New Ideal* de "tardes e noites de trabalho e Terras-do-Nunca idealizadas quando podia descansar, de manhã bem cedo, com um livro no regaço e um lampião aceso na mesinha de cabeceira da cama para quatro irmãos".

Nem todos os sonhos da infância são bons – mas os pesadelos são sempre maus, em compensação.

Aos 7 ou 8 anos, eu mesmo passei algumas noites em claro, por causa das imagens de *Fantasia*. Até hoje não me sinto inteiramente confortável com a extrema solidão da personagem simiesca e roedora num mesmo traço (metade de Ub Iwerks, metade de Disney), vestida como um pequeno frade e perseguido por vassouras e águas do mar de música que se torna sinistra, no filme. É, sem dúvida, o mais emblemático dos "Disneys": o seu *alter* rato opera milagres de alquimista, animando o inanimado por curiosidade ou por acaso, e parecendo querer assustar – verdadeiramente assustar – as mentes infantis daquele tempo, ainda não "educadas" pela violência diuturna dos desenhos televisivos que vulgarizaram os poderes do mago *ego* da "América – aparentemente – tranquila" (essa miragem já extinta sob as águas dos bombeiros trabalhando num cenário digno do Apocalipse).

O que há, no "mundo de Disney", que se parece, tão estranhamente, com miniaturas de livros que não são para ser lidos, iluminuras primitivas, sagas piegas do limbo de alguma nova arte obscurecida (quando ainda nascia)? Por que tudo, ou quase tudo, se "reduz" – exceto no livro-caixa e na soma das bilheterias – nas mãos dos animadores dos estúdios capazes do milagre, mas incapazes de qualquer coisa que escapa por entre aparente poesia?

Deixemos de lado até as sérias acusações ao cidadão Walter Elias Disney, amigo e "colaborador" do FBI (ou melhor: façamos um esforço gentil para deixá-las de lado – isto é, bem ao lado do bolo de 100 mil velinhas do WDTC). Esqueçamos o "truncado das tardes", a confusão da vida – na qual talvez seja possível perdoar a troca das mesas de animação pelas mesas do es-

Hegemonia Ambígua

Disney e a cultura americana difundiram uma estética que pode ser alienante ou revolucionária

Por Renato Janine Ribeiro

No livro *Folha Explica Adolescência* (Publifolha, 2001), Contardo Calligaris desenvolve uma idéia interessante: a cultura norte-americana prevaleceu, após a Segunda Guerra Mundial, porque investiu pesado na adolescência. Quer dizer, a cultura de massas, o triunfo do *entertainment*, o enorme impacto desses valores mundo afora – a calça que se chamou Lee nos anos 60 e hoje voltou a ser conhecida como *jeans*, a Coca-Cola, o MacDonald's e, claro, Disney –, tudo isso teria a ver com o ideal de sermos, todos, felizes, saudáveis como *teens*.

Podemos dar continuidade a essa reflexão. Salta aos olhos a diferença entre a cultura norte-americana e a européia. A começar pelos filmes: embora no Brasil passem poucos filmes europeus, se comparados aos dos Estados Unidos, sabemos que a arte da Europa não nos trata como adolescentes, não nos promete a eterna juventude. Ao contrário – para o bem e para o mal –, a Europa nos manda uma mensagem adulta. Para o bem, dirão alguns, em especial nos meios acadêmicos ou de esquerda: que bom sermos tratados como maiores de idade, responsáveis, racionais. Que bom que não nos infantilizam! Para o mal, pensarão outros: que tédio, o "cinema de arte", essa tentativa européia de desacelerar uma arte rápida, de tornar enfadonho o que seduz, de substituir pipocas por neurônios, de vencer Hollywood num dos campos de excelência norte-americana – porque afinal, assim como o avião, o cinema surgiu na França, mas venceu nos Estados Unidos. Não basta criar, é preciso capitalizar.

Judeu (com o chapéu de orelha) ao lado de árabe em Israel: linguagem comum da dominação

Dois ideais se opõem: o *american way of life* como um modo de vida juvenil, que inclui pipocas e as salas de *shopping*, e o da Europa como cultura nobre, refinada. O *lowbrow* e o *highbrow*. Isso retoma as velhas imagens sobre o Velho e o Novo Mundo. Na Europa, tudo recenderia a milênios de cultura. Nos Estados Unidos, predominaria a juventude. Claro que são generalizações: cada lado está infiltrado pelo outro. Mas cada um deles enfatiza, o quanto pode, essa imagem simplificada mas eficaz.

O modelo adolescente, ou norte-americano, venceu. Vale a pena contar duas histórias a respeito. A primeira é de Ariel Dorfman: no começo dos anos 70, ele e seus amigos de esquerda queriam conscientizar os pobres de Santiago do Chile sobre o imperialismo *yankee*. Antes da primeira palestra, para cativar as crianças e assim trazer os pais, exibiram um desenho do Super Mouse. Seguiu-se um bom debate político. Mas uns dias depois, quando acharam que a audiência estava conquistada e pararam com os desenhos, quase houve um motim. Um paradoxo espantoso: para criticar os Estados Unidos era preciso recorrer a um de seus produtos mais sedutores – exatamente o mesmo que Dorfman, com Mattelart, iria criticar em *Para Ler o Pato Donald*...

Só que toda história tem seu reverso. Se essa expõe a força da ideologia no *entertainment*, a outra mostra um seu resultado imprevisto. Está no clássico de Marshall McLuhan, *O Meio É a Mensagem*. É uma citação de Sukarno, o primeiro presidente da Indonésia. Vendo filmes de Hollywood, disse ele, os públicos do Terceiro Mundo passaram a desejar conforto igual ao da sociedade norte-americana. E, ao sentirem que os próprios norte-americanos apoiavam as elites locais, que bloqueavam essa popularização do prazer, voltaram-se contra os Estados Unidos. Comentário de McLuhan: Hollywood promove as guerras de libertação nacional?

Porque é isso. A cultura norte-americana expandiu a duração da adolescência, para além dos anos *teen*, que a rigor iriam dos 13 aos 19: crianças já assumem os trejeitos de seus irmãos mais velhos – e nós, adultos, tentamos ser adolescentes, ainda que tardios. Mas esse anseio de conforto, que gerou o primeiro hedonismo de massas, globalizado, da história, ajudou a dinamitar as hierarquias que antes prevaleciam. Difundiu o gosto do prazer. Infundiu nas pessoas uma afirmação de si, que enfraqueceu o valor do sacrifício pessoal, mas tem forte potencial revolucionário – porque tirou as justificativas para a subserviência.

Moral das histórias: mesmo a hegemonia cultural é ambígua. E por isso permite *apostar na ambigüidade*: o melhor para o mundo seria tentar uma síntese mantendo, da cultura norte-americana, o sabor do prazer, e da européia, o saber da idade responsável. É difícil, não é impossível.

Mogli (acima), outra obra do Michelangelo da cultura de massas (à direita): a mesma tristeza está presente no romance de Melville, na pintura de Hopper, na música de Copland, na poesia de Walt Whitman

critório fascista de Edgar Hoover. Tentemos ficar com a "boa" lembrança infantil, do Tio-com-cara-de-dentista: Sam Walt Elias no seu carro de fogo subindo para o céu temático pintado num falso altar bizantino do parque de Deus imitando Walt Disney.

Não é a antiga criança assustada (com *Fantasia!*) que aqui busca ajustar contas com o mágico do castelo assombrado pela música em enchente de águas enlouquecidas. É um adulto temeroso – que lamenta não poder confiar na beleza americana quando essa "beleza" tenta ser toda a beleza do mundo. Todos estamos assustados e já não confiamos na percepção exata da diferença entre a cabana do Pai Tomás e o bacana do Satanás "cheio de antraz no saco", segundo o verso de um repentista já atualizado. E também aprendemos a desconfiar da herança (mesmo não reclamada) de meninos menos e mais perdidos, de Tom Sawyer (*personagem de Mark Twain*) a Holden Caulfield (*criado por J. D. Salinger em* O Apanhador no Campo de Centeio). Enquanto isso, suspeitamos do desprezo da beleza verdadeira que jaz debaixo dos sapatos de suas fugas. Talvez nos reste "a preferência mais dura" (como no poema de Wallace Stevens) e mesmo a "antifantasia" no lugar de qualquer adoração dos falsos mundos encantados da infância... Pois "a perfídia dessa adoração será mais odiosa do que a perfídia daquele desprezo, uma vez que está escrito no léxico da fama que aquele que se deixa prostituir pelo fácil será prostituído pelo tempo".

Quem o disse foi outro norte-americano de gênio, Thomas Wolfe, naquela novela que Disney jamais compraria para reduzir a quadrinhos – *O Menino Perdido*, ou a biografia de todo sonho que nos desvia, de toda ilusão que cai por terra entre as torres do orgulho e da dominação infantil. ■

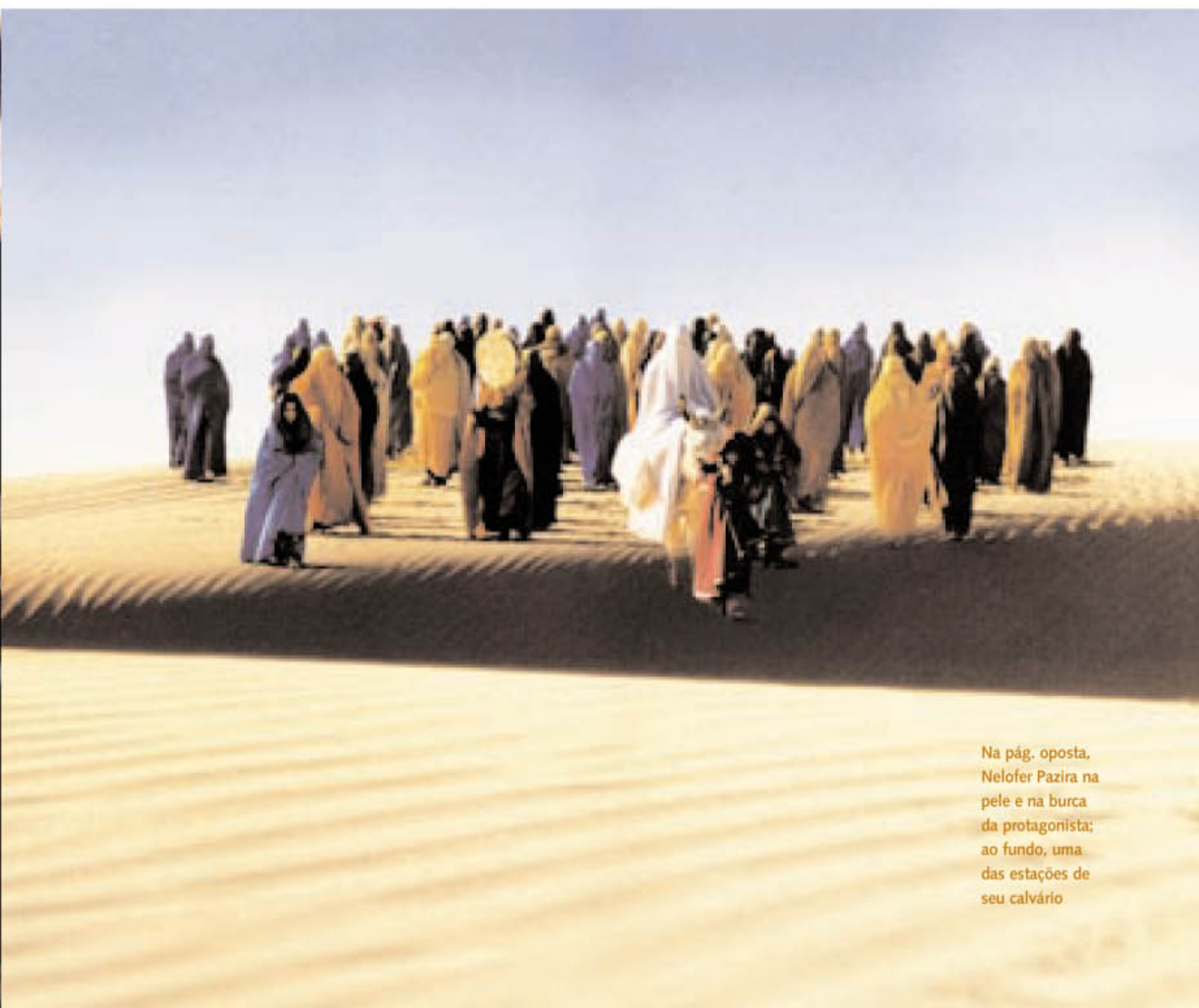
A via-crúcis afegã

Em *O Caminho para Kandahar*, Mohsen Makhmalbaf filma a jornada de uma mulher pelo inferno totalitário do Taleban. Por Antonio Gonçalves Filho

O cinema iraniano cresceu, aos olhos do Ocidente, como um filho temporão do Neo-Realismo italiano, ao eleger como protagonista o homem das ruas, o homem "comum" que vive uma situação incomum, seja um terremoto ou uma temporada no inferno. No filme *O Caminho para Kandahar*, de Mohsen Makhmalbaf, que estréia agora no Brasil, o inferno fica a poucos quilômetros da fronteira iraniana: a cidade sagrada de Kandahar, no Afeganistão, hoje dominada pelo irracionalismo de fanáticos. É para lá que se dirige a jovem jornalista Nafas, que fugiu para o Canadá durante a guerra civil dos talebans, em 1996, quando a milícia religiosa tomou o poder em Cabul.

Tragicamente atual, o filme de Makhmalbaf narra a jornada de Nafas de volta à terra natal, atrás de sua irmã, que anunciou, numa carta desesperada, a intenção de se matar. Ela não precisaria de outro motivo para o suicídio além de ser mulher no Afeganistão. Mas a irmã de Nafas perdeu ainda as duas pernas numa das explosões de minas terrestres que transformaram os afegãos num exército de aleijados. A sinopse do filme de Makhmalbaf pode parecer um tanto curta, mas a história não avança além disso.

O Caminho para Kandahar é um filme de imagens fortes, tocantes, que dispensa um longo enredo porque a história

FOTOS DIVULGAÇÃO

Na pág. oposta, Nelofer Pazira na pele e na burca da protagonista; ao fundo, uma das estações de seu calvário

Mutilados de guerra à espera das próteses distribuídas pela Cruz Vermelha (pág. oposta) e uma das caronas que a jornalista pega (acima): cenas de um mundo que continua o mesmo

Onde e Quando

O Caminho Para Kandahar, **filme de Mohsen Makhmalbaf. Com Nelofer Pazira, Hassan Tantaï, Sadoiu Teymouri. Em cartaz**

das mulheres, no Afeganistão, parou de ser contada há muito tempo. Hoje, elas servem apenas como procriadoras de bestas da guerra. Enterradas vivas em suas burcas (os longos vestidos com véus), elas foram proibidas de estudar e condenadas ao silêncio pelo fanatismo dos talebans. Makhmalbaf, que lutou ao lado de uma organização islâmica contra o governo de Reza Pahlevi nos anos 70, fez um filme feminista contra o regime de terror dos talebans, que hoje resiste aos ataques americanos contra o Afeganistão, um país miserável e mergulhado na ignorância. Lá, crianças aprendem o Alcorão com um fuzil nas mãos, mulheres são espancadas por qualquer motivo, a população passa fome e os talebans plantam papoulas para fornecer a traficantes de ópio em troca de armas.

Makhmalbaf não poupa munição contra o totalitarismo teocrático do Taleban, que, entre outros atos irracionais, mandou incendiar uma biblioteca em Cabul. O terrorismo contra a população é mostrado na longa seqüência em que a milícia taleban revista mulheres de uma caravana que segue para um casamento. É também o único momento em que Makhmalbaf cede ao humor, revelando um homem disfarçado sob a burca. Num país que reprime as mulheres, um homem travestido provoca um duplo incômodo e ajuda Makhmalbaf a abusar das metáforas. O prólogo do filme e seu título americano, *The Sun Behind the Moon*, respondem pela primeira bomba metafórica. Makhmalbaf deixa claro que o eclipse ao qual se refere a irmã da protagonista não é o último do milênio passado, mas representa a cultura afegã reprimida pelos talebans, ferozes inimigos das imagens (nos jornais, no cinema, mas nunca quando se trata de propaganda terrorista).

Makhmalbaf não tem nostalgia do mundo bárbaro, ao contrário de Pasolini, que caiu de joelhos para a ancestralidade afegã e a musicalidade persa. Sua heroína atravessa a fronteira com um gravador na mão, deixando claro que ela volta ao "mundo primitivo" apenas para resgatar a irmã. O registro dessa visão do mundo arcaico, intermediada pelas gravações de Nafas, a refugiada afegã, pretende ser documental, mas apenas traduz a crítica de Makhmalbaf à resistência de países como o Irã e o Afeganistão à modernidade. Ao contrário de Pasolini (a quem, paradoxalmente, presta homenagem com suas imagens desérticas e cantos populares), o cineasta iraniano não considera a barbárie a única alternativa contra o consumismo e o materialismo neolaico do mundo contemporâneo. Acha que pode circular entre os dois mundos, cruzar a fronteira, como sua heroína, apesar de afirmar que tanto o seu país como o Afeganistão estão vacinados contra a civilização moderna. Será?

Curiosamente, um dos filmes mais populares de Makhmalbaf, *Gabbeh*, tem como ponto de partida uma tradicional forma de expressão do povo iraniano, o registro das lendas folclóricas em tapetes gabbeh por nômades. Ao render-se à poesia naturalista da tribo dos Ghashghai, Makhmalbaf empreendeu uma viagem nostálgica pelo Irã, recrutando populares para atuar no filme, originalmente um documentário na linha dos filmes etnográficos de Schoedsack.

Como *Gabbeh*, seu novo filme resultou mais ficcional do que seria desejável para um diretor que parece encontrar em Flaherty seu mestre e modelo. Em *O Caminho para Kandahar*, a corrida dos aleijados em busca de uma perna mecânica doada pela Cruz Vermelha tem um efeito devastador, mas é, acima de tudo, cinema. Sua montagem, claro, é ideológica, como foi ideológica a presença do misterioso cavaleiro de *Gabbeh*, que atravessa o filme como uma sombra da sociedade patriarcal. Ameaçando as lendas bordadas pelas mulheres no tapete, essa sombra leva a uma parábola sobre o sofrimento feminino, que cria fantasias escapistas num mundo dominado por homens. As roupas das mulheres, no Afeganistão, representam, igualmente, a única possibilidade de fantasia numa cultura cruel, punitiva, em que os pais punem os filhos, os mulás punem ambos e o Estado pune o cidadão que ousa sonhar com uma civilização diferente. No Afeganistão, como no Irã, tudo é punição. E Makhmalbaf entende bastante do assunto. Passou cinco anos preso por atacar um posto policial durante o regime do xá da Pérsia e só não foi morto porque Khomeini voltou. Integrando um grupo que promoveu a Revolução Islâmica, Makhmalbaf logo tomaria o remédio amargo dos mulás, enfrentando a censura e o boicote a seus filmes. Nada indica que, ao cruzar a fronteira nessa expedição ao inferno, ele não venha, no futuro, a pensar num filme sobre o assunto. Makhmalbaf, como outros progressistas da época de Khomeini, chegou a pensar que o Islã era a solução para a crise moral do Ocidente. A julgar por *O Caminho para Kandahar*, ele não pensa mais assim. Makhmalbaf mudou. Só o mundo islâmico continuou o mesmo.

Máfia, Shakespeare e tragédia grega

Coleção traz *O Poderoso Chefão* comentado por Coppola

Cada episódio da trilogia *O Poderoso Chefão*, que Francis Ford Coppola filmou baseado na obra de Mario Puzzo, dura em torno de 3h. Some-se a isso um documentário de 220 minutos com bastidores do *set*, depoimentos da equipe e cenas extras, mais a opção de assistir aos filmes ouvindo os comentários do diretor, e tem-se algo como 22 horas de um material precioso, que reconstitui a gênese, o desenvolvimento e a conclusão do maior épico da história do cinema: a saga da família mafiosa Corleone, iniciada com a ida do "padrinho" Vito para a América no início do século 20.

Reunido agora em edição limitada, *O Poderoso Chefão – DVD Collection* deve começar a ser visto, claro, pelos filmes. Na *Parte 1* (1972), Vito (Marlon Brando) já comanda um importante braço da ilegalidade na Nova York dos anos 40. Seus filhos são Fredo (John Cazale), Sonny (James Caan), Connie (Talia Shire) e Michael (Al Pacino), e os outros personagens-chave, Tom (Robert Duvall), agregado à família como filho, e Kay (Diane Keaton), que seria a principal mulher da vida de Michael.

Se aqui se conta a entrada das drogas no quase romântico mercado criminoso da época, o que deflagra uma guerra entre gângsteres e a

Em sentido horário, a partir da esq., Al Pacino nos três episódios; acima, capa da coleção: as melhores referências

inesperada ascensão de Michael, o futuro sucessor do pai, a *Parte 2* (1974) já se passa nos anos 50, com o núcleo familiar apresentando os primeiros efeitos da liberalização dos tempos – esposas "incontroláveis", brigas entre irmãos, divórcio e outros sinônimos de decadência no vocabulário rigoroso e codificado dos mafiosos. O cenário agora é Las Vegas, terra do negócio milionário dos cassinos, e os Corleone se deparam com comissões parlamentares que investigam suas atividades subterrâneas.

A *Parte 3* (1990) acontece no fim dos anos 70/início dos 80, com Michael enfrentando fantasmas do passado ao mesmo tempo em que se prepara para passar o bastão imperial para Vini (Andy Garcia). A exemplo do primeiro episódio, que fazia referências nada sutis a um certo *crooner* ajudado pelo submundo (Frank Sinatra, dizem, teria ficado furioso ao assistir ao filme), e do segundo, que falava das conhecidas relações da máfia com negociantes judeus e a elite da Cuba pré-revolucionária, este epílogo toca numa ferida incômoda, com desagradáveis ressonâncias na vida real: as ingerências do crime organizado na administração dos bens do Vaticano, numa intriga que culminaria na morte (ou assassinato...) do Papa João Paulo 1º.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Tem-se aí a estrutura básica da trilogia: um monumental painel histórico e social, que reconstitui décadas gloriosas do capitalismo americano, como pano de fundo para uma trama fundada nas melhores raízes – seus personagens atados a destinos imutáveis, dívidas de honra e vinganças sanguinolentas remetem às tragédias de Sófocles e Eurípides; sua pequena enciclopédia das emoções privadas num contexto de briga pelo poder tem ecos do Shakespeare de *Hamlet* e *Rei Lear*.

Ao lado disso, a saudável megalomania de Coppola povoou as seqüências com inumeráveis detalhes cênicos, sonoros e dramáticos. No documentário de *making of*, conta-se que o cineasta consumiu o dinheiro e a paciência da Paramount à medida que ganhava uma a uma de suas brigas: conseguiu impor Al Pacino, Robert de Niro (que faz o Vito jovem) e até Marlon Brando, opções às quais o estúdio se opunha veementemente. Brando, a propósito, deve essa ao seu protetor circunstancial: junto com *O Último Tango em Paris*, foi *O Poderoso Chefão 1* o responsável pela retomada de sua carreira, então combalida por uma série de fracassos nos anos 60.

Comparar os três episódios é temeroso. Se o critério for as interpretações, Brando e Caan estão impecáveis na primeira parte, embora ajudados pelo derramamento intrínseco aos papéis que vivem. A terceira passa um pouco do ponto: peça mais operística e espetaculosa, perde-se nas armadilhas do próprio excesso e quase sucumbe ante a escolhas erradas de elenco – das quais Andy Garcia, Sofia Coppola e Joe Mantegna são os exemplos mais gritantes. A melhor seria a segunda, com Pacino, Cazale e Talia Shire tirando um leite raríssimo de personagens contraditórios e cheios de nuances.

Quanto ao roteiro, o *Chefão 2* ressente-se de uma certa descontinuidade narrativa – as interrupções para *flashbacks* da juventude de Vito nem sempre parecem naturais. Mas é, de longe, o que vai mais fundo na composição de seu protagonista: Michael deixa de vez um certo idealismo que o acompanhara e assume o comando do clã. Para essa transformação convergem todas as tramas paralelas, as peripécias e os desdobramentos de todos os episódios, mesmo que isso não apareça à primeira vista – porque é ali, naquele fatalismo siciliano gerador de tanta passionalidade e fúria, que está a essência dessa adaptação tão milagrosa quanto uma metralhadora às vezes pode ser. – MICHEL LAUB

Decadência e sordidez

Gata em Teto de Zinco Quente (1958), filme de Richard Brooks baseado no texto primoroso do dramaturgo Tennessee Williams, traz Paul Newman e Elizabeth Taylor – ambos no auge da beleza física – interpretando um casal em crise, em meio a uma outra, familiar, numa trama bastante característica da obra de Williams. Sem filhos e rejeitada na cama pelo marido (Brick), um ex-herói do esporte nacional, Taylor é Maggie, a "Gata". Ardente e "cheia de vida", ela luta ao mesmo tempo para reconquistar o marido e pela herança do patriarca moribundo, Big Daddy (Burl Ives). Seus inimigos são Brick, desempregado e alcoólatra desde a misteriosa morte de seu melhor amigo, e o casal formado pelo cunhado certinho, Gooper (Jack Carson), e sua mulher feia e caricaturalmente procriadora de crianças "sem pescoço", Mae (Madeleine Sherwood). Ao longo de um dia, que começa com uma festa supostamente comemorando a "saúde" de Big Daddy, acompanha-se o que há de mais sórdido no ser humano, no geral, e nas instituições conservadoras do tórrido Sul do Estados Unidos, no particular, com todas as falsidades e mesquinharias dos clãs ricos e conservadores, herdeiros da economia escravista e da sociedade segregadora. O DVD traz como extra apenas o trailer de cinema, que não deixa de ser curioso pela fórmula arcaica e narração espalhafatosa. – ALMIR DE FREITAS

Jogos autodestrutivos

Baseado na peça do norte-americano Edward Albee, o diretor Mike Nichols conseguiu fazer, com *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (1966), o ponto alto de uma carreira cinematográfica irregular, com um filme que recebeu cinco Oscar (Atriz, Atriz Coadjuvante, Figurino, Fotografia e Direção de Arte). Além do texto, adaptado pelo roteirista Ernest Lehman, e da música de Alex North, o grande destaque da produção fica por conta mesmo da atuação magnífica de Elizabeth Taylor, a melhor de sua carreira. Ela interpreta a agressiva Martha, a mulher de George (Richard Burton), um medíocre professor universitário de História. Numa longa noite de sábado passada em um campus universitário – regada a (muito) uísque e brandy – os dois confrontam seus fracassos e vilezas com um casal mais jovem, formado pelo ambicioso Nick (George Segal) e sua "esposa sem quadril" Honey (Sandy Dennis). O resultado é uma seqüência de jogos autodestrutivos, que vai revelando os ressentimentos e os segredos de cada um dos personagens. O DVD oferece a opção de acompanhar os comentários, em inglês, do diretor de fotografia, Haskell Wexler, que soube, em preto-e-branco, ambientar com perfeição a história pesada e sufocante na escuridão da noite de lua cheia. – AF

Esforço de guerra

Depois do 11 de setembro, Washington quer ainda mais propaganda americana nos filmes de Hollywood

A sempre complicada relação entre Hollywood e Washington costuma se tornar ainda mais espinhosa em épocas de crise. E como nada nos últimos 30 anos se compara com a crise deflagrada pelos ataques do dia 11 de setembro, o tráfego entre as colinas de Hollywood e o Capitólio está começando a ficar congestionado.

Ao contrário do que muitos imaginam, Estado e cinema, nos Estados Unidos, são entidades distintas e nem sempre harmônicas. Na verdade, há muito mais dissonância entre essas duas vozes do que podem supor as culturas que em geral se vêem atemorizadas por elas – culturas, como a brasileira e a européia, nas quais o Estado tem um papel determinante na produção cultural.

Nos Estados Unidos, a produção de cinema é uma indústria desregulada. Ou seja, seus parâmetros de conduta, da produção à colocação dos produtos no mercado, não se atêm a regra alguma imposta por entidades governamentais. Seu único código de ética é auto-imposto – o sistema de classificação etária criado por Jack Valenti em 1969 e aplicado (voluntariamente) pela Motion Picture Association of America. Que, aliás, não é um braço de Washington, mas o braço de Hollywood *em* Washington – mais um grupo lobista cuja missão é manter os interesses da sua clientela (os estúdios) presentes nos corações e mentes de congressistas e integrantes do gabinete presidencial.

Parte ponderável da atual tensão vem da antiga dicotomia entre esses dois poderes. Para Washington, Hollywood é, freqüentemente, uma espécie de adolescente-prodígio, igualmente capaz de gerar fortunas e dar tremendas dores de cabeça com seus excessos descontrolados.

Até o dia 11 de setembro, o cabo-de-guerra entre as duas Costas envolvia uma tentativa de Papai Washington de segurar a onda de seu *teen* rebelde, que cismava em pôr produtos violentos ao alcance de faixas de público que talvez não fossem as mais indicadas para seu consumo.

Agora, Washington quer algo infinitamente mais complicado: nas palavras de um convite emitido pela Casa Branca que convocava as cabeças coroadas de Hollywood para o "esforço de guerra", quer que os filmes produzidos daqui para frente "comuniquem, inspirem e eduquem" o público sobre "a guerra contra o terrorismo".

Em outras palavras, quer propaganda. E propaganda raramente é bom cinema. Não o era na década de 40, quando Washington emitiu o mesmo apelo – e teve em retorno resultados extremamente desiguais. Agora, nas palavras de um executivo de produção, a situação é ainda mais delicada: "O público é infinitamente mais sofisticado, capaz de distinguir de longe o odor de uma peça de propaganda – e fugir dela".

Mais que isso: numa verdadeira faca de dois gumes, nunca os filmes americanos foram tão populares internacionalmente – inclusive e principalmente no Oriente Médio, onde Tom Cruise, John Travolta e Leonardo DiCaprio são campeões de popularidade e os filmes mais vistos dos últimos 15 anos são *Titanic*, *A Máscara de Zorro* e *Godzilla*.

Tom Cruise, um dos atores americanos mais populares no Oriente Médio, em *Missão Impossível 2*, que trata de guerra biológica: metáfora sutil demais para Washington, que quer de Hollywood uma mão ainda mais forçada nos roteiros pró-Estados Unidos.

FOTO DIVULGAÇÃO

O fato de que Hollywood já faz propaganda escapa a Washington, que quer mais que o eventual filme de ação no qual o herói americano salva o mundo de um vilão, em geral estrangeiro – isso é metáfora demais para mentes federais, embora seja o produto que Hollywood mais goste de produzir e exportar (porque dá bom dinheiro, até no Oriente Médio).

Até onde Hollywood estará disposta a ir com a missão de "comunicar, educar e inspirar" as massas sem perder sua preciosa confiança na hora da compra de ingressos?

A cor da ideologia

Livro analisa a presença do negro no cinema brasileiro

A terceira edição dos estudos do jornalista e pesquisador João Carlos Rodrigues sobre a presença do negro no cinema brasileiro nao é apenas um simples mapeamento da produção nacional. Além de um formato mais bem-acabado que o da edição anterior, *O Negro Brasileiro e o Cinema* (Pallas Editora, 224 págs., R$ 39) contém textos introdutórios que ponderam e ampliam o debate que lhe serve de tema. Um aparente caráter de politicamente correto e o fato de a proposta e o objeto de estudo não serem propriamente uma novidade podem incomodar, mas as discussões suscitadas pelo livro ainda não deixam de ser atuais e ter pertinência.

Ao longo de dez capítulos, o autor discorre sobre tópicos caros à memória do negro no país e sobretudo à imagem que dele se difunde. Reconhece na vasta filmografia que estudou uma galeria de tipos recorrentes: "preto-velho", "mãe-preta", "mártir", "negro de alma branca", "nobre selvagem", "negro revoltado", "negão", "malandro", "favelado", "crioulo doido", "mulata boazuda", "musa" e "afro-baiano". É com base nessas figuras, insistentemente presentes nas produções brasileiras, que as teses de *O Negro Brasileiro e o Cinema* se fundamentam. Ao tratar da representação da época da escravidão, *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues, por exemplo, seria um filme tipicamente marcado pelo estereótipo e pela falta de realismo – a protagonista, mero objeto sexual; a época, carnavalizada pelos cenários, figurinos e a interpretação dos atores. Essa obra é comparada com outras mais comprometidas com a fidelidade histórica, como *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Jr.

Exemplos tratados pelo livro (acima, à dir.): Vera Regina em *O Dono da Bola* (acima) e Grande Otelo em *De Pernas pro Ar* (à dir.): estereótipos e arquétipos

Rodrigues discute também a religiosidade afro-brasileira e a ameaça de dominação pela cultura branca. Isso é ilustrado pela história da produção de *Barravento* (1961), de Glauber Rocha. Os comentários sobre as implicações do roteiro original e das mudanças que esse sofreu dizem muito sobre o estado da cultura e da religião negra no Brasil. Na abrangência do livro, todos esses temas e a abordagem dada a eles interessam pelo seu maior mérito: insistir em chamar a atenção para a ideologia que se esconde atrás da ingenuidade ou do suposto realismo de certos filmes e contestar as imagens que se perpetuam por meio dela. – HELIO PONCIANO

Desigualdade entre iguais

A vida de irmãos gêmeos é tema de documentário irregular

O documentário às vezes é visto como um gênero fácil: bastaria um assunto interessante ou imagens fortes para se obter um resultado satisfatório. *Carrego Comigo*, que estréia neste mês, é um exemplo do engano dessa premissa: dirigido por Chico Teixeira, tem um bom tema nas mãos – o cotidiano dos irmãos gêmeos –, mas encontra dificuldades para amplificá-lo devidamente.

O título baseia-se num verso de Drummond, "anda comigo algo indescritível", e é essa idéia que parece permear o filme. O diretor não busca uma explicação para o fenômeno sobre o qual se debruça ou o aborda sob uma roupagem cientificista, psicologizante, metafísica: apenas liga a câmera e colhe depoimentos, numa opção de neutralidade que não é boa nem ruim, a princípio.

Um dos pares do filme: tom neutro

O problema aparece quando as falas são postas em seqüência. Enquanto o sujeito preso por ser confundido com o irmão narra um pesadelo de dimensões kafkianas, com carga trágica notavelmente concentrada em pouco tempo, as histórias de Chico e Paulo Caruso sobre trocas de namoradas flutuam num tom nunca além do apenas divertido. Da mesma forma, dividem espaço depoimentos reveladores sobre a possibilidade da morte do gêmeo/parceiro e relatos banais sobre confusões causadas pela sua semelhança. Principalmente no terço inicial, ressente-se de uma edição mais segura, que distribua melhor tal desigualdade – para, assim, diminuir o desperdício e realçar o que o filme tem de genuinamente válido. – MICHEL LAUB

FOTOS ARQUIVO JORGE KURAIEM FILHO (EXTRAÍDAS DO LIVRO) / DIVULGAÇÃO

POR MAURO TRINDADE

O HORROR É AGORA

Apocalypse Now, o melhor dos filmes sobre o Vietnã, reestréia com 45 minutos a mais numa época tristemente adequada

A guerra está de volta. Neste mês estréia *Apocalypse Now – Redux* (*Redux*, do latim *reduco* ou retornar), com 45 minutos a mais que a primeira versão e todo o impacto que provocou no seu lançamento, há mais de vinte anos. O filme estava predestinado a ser um clássico.

A idéia inicial de levar às telas o romance *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, pertencia a Orson Welles, que não a levou adiante por motivos financeiros. Sabendo disso e sonhando completar aquilo que o grande gênio do cinema deixara para trás, Francis Ford Coppola chegou a ensaiar a produção de *Apocalypse Now* em 1968. Seria filmado na frente de batalha da Guerra do Vietnã, mas nenhum executivo de estúdio embarcou na aventura.

Dez anos depois, com o dinheiro de *O Poderoso Chefão*, Coppola voltou à carga. Queria filmar sem interferências e, para isso, só faltou vender a alma ao diabo. Chegou perto. Negociou locações e helicópteros com o ditador Ferdinand Marcos, contratou por uns trocados centenas de nativos, tacou fogo numa praia das Filipinas e manteve no grito uma grande equipe de atores, técnicos e produtores por mais de 200 dias de sol, umidade e chuvas torrenciais, isso sem falar no pobre búfalo retalhado. A cada dia, ficava mais parecido com Kurtz, o grande deus branco de seu filme. *Apocalypse Now* terminou vencendo a Palma de Ouro de Cannes, de 1979, e recebendo oito indicações para o Oscar, além de enriquecer seu diretor. É, de longe, o melhor filme sobre o Vietnã, superando o pacifista *Hamburger Hill* (John Irvin), o lacrimogêneo e patriótico *O Franco Atirador* (Michael Cimino) e mesmo o brutal *Nascido para Matar* (Stanley Kubrick). Talvez por não ser apenas um filme de guerra, mas uma desesperançada elegia ao vazio da vida e às "trevas que pairavam sobre a multidão humana", como escreve Conrad no romance. A guerra é apenas o mote.

Sua nova montagem, com quatro importantes cenas excluídas do filme lançado na década de 70, reitera o niilismo e a idéia de absurdo da existência humana. A primeira é uma longa seqüência na qual o barco que leva Willard (Martin Sheen) ao encontro de Kurtz (Marlon Brando) aporta numa *plantation* controlada por franceses, fantasmas de um imperialismo falido. Toda a cena é um *intermezzo*, um sonho de França com tintos, temperos e cristais que o diretor enovelou com mosquiteiros e rolos de neblina artificial. Anos depois, ele dizia ter detestado toda a cena, feita com atores que não queria e de um jeito que não queria. Voltou atrás.

As coelhinhas da Playboy numa das cenas espichadas: a guerra é só o mote

Apocalipse Now – Redux, nova versão do clássico de Francis Ford Coppola. Com Martin Sheen, Marlon Brando e Denis Hopper. Estréia neste mês

O segundo acréscimo é mais horripilante. Coppola aproveitou cenários destruídos pelas monções e criou um campo avançado do Exército americano, onde duas coelhinhas da Playboy são prostituídas ao lado de um cadáver. O coração das trevas estava próximo. Na nova versão, ainda há uma cena inédita de Kurtz/Brando lendo uma notícia de jornal para Willard/Sheen: "Ele disse ao presidente na última semana que as coisas estão muito melhores e cheiram muito melhor por lá. Como cheira para você, soldado?".

A última inclusão são apenas brincadeiras e conversas dos tripulantes do barco, logo após a tomada da praia pelos helicópteros, ao som de *A Cavalgada das Valquírias*. Na ópera, ela antecede ao confronto de Wotan e Fricka e, no fim de tudo, ao crepúsculo dos deuses. Vinte e dois anos depois, o prelúdio de Wagner continua a servir como metáfora para outro império, agora sacudido em suas entranhas. As novas guerras repetem os velhos horrores da condição humana, mas não geraram nada que se compare ao filme de Coppola. O apocalipse é agora.

FOTO KEYSTONE

TÍTULO	**A História Real** (*The Straight Story*, Grã-Bretanha/França/EUA, 1999), 1h50min. Comédia dramática.	**Terra de Ninguém** (*No Man's Land*, Bósnia/ Eslovênia/ Bélgica/ França/ Itália/ Grã-Bretanha, 2001), 1h38 min. Docudrama.	**O Gosto dos Outros** (*Le Goût des Autres*, França, 1999), 1h52min. Comédia.	**Caramuru - A Invenção do Brasil** (Brasil, 2001), 1h40. Comédia.	**Réquiem para um Sonho** (*Requiem for a Dream*, EUA, 2000), 1h42min. Drama.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: do inimitável **David Lynch**, num breve oásis light. Produção: Walt Disney Pictures/Le Studio Canal+/The Picture Factory/Channel Four Films.	Direção: do bósnio naturalizado belga **Danis Tanovic**. Produção: Counihan Villiers Productions/Fabrica/Man's Films/Noé Productions/Studio Maj/Casablanca.	Direção: da também atriz **Agnès Jaoui**. Produção: Le Studio Canal+/Les Films A4/France 2 Cinéma.	Direção: **Guel Arraes**, de *O Auto da Compadecida*. Produção: Eduardo Figueira.	Direção: do *superindie* **Darren Aronofsky**, em seu primeiro filme desde o hipercult *Pi* (1998). Produção: Bandeira Entertainment/Artisan Pictures.
ELENCO	**Richard Farnsworth** (*foto*), um ex-dublê e veterano ator que acabou recebendo sua primeira indicação para o Oscar por este papel, mais Sissy Spacek, Everett McGill e Harry Dean Stanton.	Branko Djuric, **Rene Bitorajac** (*foto*).	Anne Alvaro, Jean-Pierre Bacri, Gérard Lanvin, Alain Chabat, Agnès Jaoui.	Selton Mello, **Camila Pitanga** (*foto*), Déborah Secco, Tonico Pereira, Débora Bloch, Luís Mello, Pedro Paulo Rangel e Diogo Vilela.	Ellen Burstyn, Jared Leto, Jennifer Connely, Marlon Wayans.
ENREDO	Há anos sem falar com o irmão (Stanton), um homem de 73 anos (Farnsworth) decide visitá-lo ao saber que ele está gravemente doente. Sem dinheiro e sem poder dirigir, seu único meio de transporte para a visita – três Estados a oeste de onde mora – é um velho cortador de grama motorizado. Baseado em fatos reais.	No auge da guerra da Bósnia, em 1993, dois soldados de lados opostos (Djuric, Bitorajac) se vêem presos na "terra de ninguém" entre os exércitos inimigos. Bósnios e sérvios resolvem apelar para as Nações Unidas para resolver o impasse, com conseqüências tragicômicas. Prêmio de Melhor Roteiro em Cannes.	As confusões amorosas e sociais de um grupo de personagens de diferentes gostos, classes e ambições: um industrial novo-rico (Bacri, também roteirista) e sua professora de inglês e atriz de teatro clássico (Alvaro); o truculento guarda-costas dele (Lanvin) e uma garçonete traficante (Jaoui).	Adaptação romanceada da história do português Diogo Álvares e de seu triângulo amoroso com as índias e irmãs Moema e Paraguaçu, na Bahia quinhentista.	A gradual e inexorável descida ao inferno das drogas de uma viúva viciada em anfetaminas (Burstyn), seu filho *junkie* (Leto), a namorada (Connely) e o melhor amigo (Wayans) dele. Baseado no livro homônimo de Hubert Selby Jr., também autor do roteiro.
POR QUE VER	Por Lynch. Poema outonal de um dos cineastas mais antenados e visualmente inteligentes do cinema, *Uma História Real* tem todo o lirismo que ele sempre disfarçou, combinado com toda a honestidade, humor e criatividade que sempre exibiu em largas doses.	Pela atualidade do filme. Num momento em que o mundo está numa outra guerra – muito mais complicada –, a visão clínica de Tanovic parece mais apropriada do que nunca.	Pela comédia igualmente engraçada, inteligente e sedutora sobre esnobismo, tolerância e as cegueiras da paixão. Vencedor de quatro Césares, indicado para o Oscar de Filme Estrangeiro em 2001, o filme foi um grande sucesso de bilheteria da França em 2000.	Pela linguagem visual: o filme é a segunda transposição para o cinema de uma minissérie feita pelo diretor para a TV. E pela leveza da trama, exemplo de bom cinema de entretenimento.	O filme foi sucesso em Cannes 2000 e indicado para vários prêmios do ano. É um *tour de force* visual de um dos jovens cineastas mais promissores do cinema americano.
PRESTE ATENÇÃO	Na excepcional trilha musical de um velho colaborador de Lynch, Angelo Badalamenti. E em Farnsworth, em seu canto do cisne (ele se suicidaria seis meses depois do lançamento do filme nos EUA – e de sua indicação para o Oscar).	Na acertada mistura de vídeo e filme, que dá urgência a toda a película – uma herança da formação de Tanovic como documentarista de guerra para o Exército bósnio.	No excelente conjunto de atores multitalentosos, que inclui a própria diretora e os dois autores do roteiro.	No ritmo ágil e fluente, também tributário da estética televisiva (principalmente do videoclipe). Isso já era visível em *O Auto da Compadecida*.	Na extraordinária Ellen Burstyn, justamente indicada para todos os prêmios de interpretação de 2000 (e vencedora do Independent Spirit).
O QUE JÁ SE DISSE	"David Lynch fez um filme lento, simples, profundamente espiritual, que mantém a platéia absolutamente encantada, o tempo todo." (*The New York Times*)	"O filme funciona em todos os níveis, como uma alegoria das hostilidades na região, mas também como um símbolo universal do absurdo de todas as guerras." (*Variety*)	"Um filme charmoso e incisivo, ácido mas impossivelmente terno, iluminado pela sua convicção na importância, acima de tudo, das coisas do coração." (*Los Angeles Times*)	"*Caramuru* é narrado com despretensão, humor e um papo esperto que lembram a primeira experiência de Arraes na TV, o marcante seriado *Armação Ilimitada*." (Mauro Trindade, **BRAVO!**)	"Pode ser pesado demais para a maioria das platéias mais interessadas em divertimento, mas é imperdível para toda pessoa interessada na magia do cinema." (*Rolling Stone*)

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO URBANIA FOTO RAFAEL ASSEF

TÍTULO	**Aniversário de Casamento** (*The Anniversary Party*, EUA, 2001), 1h55. Comédia dramática.	**Mater Dei** (Brasil, 2001), 1h23. Drama/comédia.	**Urbania** (Brasil, 2001), 1h10. Drama.	**A Cartada Final** (*The Score*, EUA, 2001), 2h04. Policial.	**A Última Fortaleza** (*The Last Castle*, EUA, 2001), 2h11. Drama.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: da dupla de atores **Alan Cumming** e **Jennifer Jason Leigh**. Produção: Fine Line Features.	Direção: **Vinicius Mainardi**, de *Dezesseis, Zero, Sessenta*. Produção: Brothers in Pictures.	Direção: de **Flavio Frederico**, na estréia em longa-metragem. Produção: Zita Carvalhosa/Flavio Frederico.	Direção: **Frank Oz**, mais conhecido pelas comédias (*Os Picaretas*, *Será que Ele É?*) e infantis (a série *Muppets*). Produção: Paramount Pictures/Mandalay Pictures.	Direção: do ex-crítico **Rod Lurie**, em seu terceiro filme e primeiro desde o sucesso de *A Conspiração*. Produção: DreamWorks SKG.
ELENCO	Os diretores Cumming e Leigh, mais a *crème* dos atores *indie*: Gwyneth Paltrow, Parker Posey, Kevin Kline, **John C.Reilly** (*foto*).	Carolina Ferraz, **Gabriel Nunes Braga**, **Dan Filip** (*foto*), Celso Frateschi, Luiz Baccelli, Fernando Alves Pinto.	**Adriano Stuart** e **Turíbio Ruiz** (*foto*).	Um trio de notáveis: **Robert De Niro**, **Edward Norton**, **Marlon Brando** (*foto*).	Robert Redford, o cada vez mais emergente James Gandolfini (da série de TV *The Sopranos*), **Delroy Lindo** (*foto*).
ENREDO	Um casal da elite hollywoodiana – uma atriz em crise (Leigh), um escritor (Cumming) – convida um grupo de amigos (Paltrow, Posey, Kline, Reilly) para o que deve ser uma celebração de seu aniversário de casamento. Uma dose de ecstasy libera frustrações e intrigas acumuladas.	Ao tentar conseguir financiamento para produzir um filme, dois irmãos se envolvem numa guerra entre famílias poderosas. Os nomes dos protagonistas – Vinicius e Diogo – fazem referência ao diretor e ao escritor Diogo Mainardi, seu irmão e roteirista de *Dezesseis... e Mater Dei*.	Em São Paulo, um motorista (Stuart) conduz um velho cego (Ruiz) pelas ruas do Centro e encontra diversos personagens. O objetivo do protagonista é reviver os anos 50, época em que foi feliz com a mulher, a quem ele busca nessa viagem.	Um ladrão semi-aposentado (De Niro) é convencido por seu ex-parceiro e mentor (Brando) a participar de um último grande golpe – um elaborado roubo na alfândega de Montreal, Canadá – com o auxílio de um novato ambicioso e rebelde (Norton).	Um general injustamente condenado numa corte marcial (Redford) lidera um levante contra o sádico diretor (Gandolfini) da prisão militar onde cumpre pena.
POR QUE VER	Pela direção. Trabalhando com vídeo digital e fartas doses de improvisação, Leigh e Cumming ao mesmo tempo desafiam e deleitam seus colegas de ofício e, no processo, põem a nu a fogueira de vaidades de Hollywood.	Pela sátira. O filme integra uma linhagem de crítica social cujo maior representante recente é *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi, e que faz bem a um cinema brasileiro cada vez mais comportado.	Pela mescla de características de ficção e documentário e pelo texto de narração (de Ignácio de Loyola Brandão), que dá tratamento lírico às imagens e acentua momentos introspectivos.	Pelo policial à moda antiga, no melhor sentido – pense em *Rififi*, e não em *Máquina Mortífera*.	Estritamente pelo prazer de assistir a dois bons atores – Redford, Gandolfini – em ação num clássico dramalhão macho de Hollywood.
PRESTE ATENÇÃO	No grupo estelar de atores, obviamente se divertindo com a possibilidade de mostrar outra faceta de suas personas. E na casa que serve de única locação, projeto de Richard Neutra que foi um marco da arquitetura dos anos 50.	Em como o povo, que era visto com impiedade em *Dezesseis...*, agora aparece menos: a trama centra-se mais em tipos característicos da elite, como o empresário, o político e o artista oportunista.	Na fotografia, premiada em Gramado 2001. A reconstituição do passado em preto-e-branco e as cenas de filmes como *São Paulo S/A* e *Noite Vazia* contrastam uma São Paulo antiga e saudosa e o presente sem as qualidades buscadas pelo protagonista.	Nos atores. Difícil tirar os olhos de, possivelmente, os três melhores representantes de suas respectivas gerações. E Montreal, uma charmosa cidade pouco vista no cinema, é uma locação das mais interessantes.	Nas referências a *Patton*, um dos filmes favoritos de Lurie, o crítico, e *Brubaker*, um dos trabalhos favoritos de Redford, a estrela.
O QUE JÁ SE DISSE	"O filme não cumpre tudo o que ambiciona, mas é a mais inteligente e cáustica comédia de costumes produzida por Hollywood em algum tempo." (*The New York Times*)	"O Diogo é um mau-caráter e seu irmão é um palerma. No filme, a gente piorou o nosso caráter, mas melhorou o nosso aspecto físico." (Diogo Mainardi, em entrevista à *Folha de S.Paulo*)	"O pretexto é evidente, reencontrar a cidade pelo 'olhar' daquele que não vê, ou seja, que revive o que já viu um dia pela fala dos outros." (Luiz Carlos Merten, *O Estado de S. Paulo*)	"O melhor filme de roubo dos últimos anos, que reúne três gerações de grandes atores americanos trabalhando com personagens humanos e complexos, e um roteiro de notável inteligência." (*Chicago Sun Times*)	"Na superfície este filme parece simples, até ingênuo – mas é muito mais complexo. Um elemento chave é a refinada interpretação de Redford, que está passando por uma das fases mais interessantes da sua carreira." (*San Francisco Chronicle*)

O escritor em foto de 1955: obra desenvolvida com arrogância majestosa, explorando os limites estreitos, a profundidade e a escuridão do sul da América

FOTOS CORBIS/STOCK PHOTOS

A mitologia de Faulkner

Reeditado no Brasil *Enquanto Agonizo*, romance do escritor que fez da desmesura um sintoma de grandeza

Por Sérgio Augusto de Andrade

A Editora Mandarim está relançando no Brasil Enquanto Agonizo (As I Lay Dying)*, de William Faulkner (1897-1962), um dos principais autores norte-americanos do século 20, cujos temas se centraram no sul do país, onde a economia agrícola e a tradição escravocrata criaram um universo cultural à parte. A seguir,* **Sérgio Augusto de Andrade** *analisa a obra do romancista e contista que, em 1949, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.*

Não é especialmente trabalhoso imaginar como William Faulkner seria descrito num hipotético verbete que fosse incluído no dicionário de idéias feitas de Flaubert:

Faulkner, William – *Escreveu sobre a decadência do Sul dos Estados Unidos. Usava bigodes e fumava cachimbo. Passou um tempo em Hollywood. Célebre criador do condado ficcional de Yoknapatawpha, ao norte do Mississippi. Prêmio Nobel. Numa reunião com Howard Hawks e Harry Kurnitz, durante a redação do roteiro de* Terra dos Faraós*, declarou não ter idéia sobre como falava um faraó, completando – "Posso escrever supondo que ele falasse como um coronel do Kentucky?". Sua obra é difícil e o início de seus romances muitas vezes desanimadores. Não era capaz de tolerar intelectuais com facilidade. Ficou famoso por seus monólogos, às vezes repetitivos demais. Principais romances:* O Som e a Fúria *e* Luz em Agosto*. Viajou muito pouco. Autodidata. Quando Hawks o apresentou a Clark Gable, Gable comentou –"Soube que o senhor escreve, sr. Faulkner". "É verdade", respondeu Faulkner. "E o senhor, sr. Gable, o que faz?". Era um homem reservado.*

É bem provável que, se se excetua o exemplo razoavelmente óbvio de Ernest Hemingway, nenhum outro autor na literatura americana do século passado poderia ter se prestado por tantas razões a um tipo tão difundido de folclore: mas se Hemingway parecia um alvo favorito graças justamente à sua facilidade, William Faulkner devia seu prestigio ao fascínio de suas dificuldades. Sob a perturbadora, maciça camada de sexo e melodrama que envolvia cada obra, seu estilo dava a impressão de se desenvolver com a arrogância majestosa, lenta e indiferente de uma gorda serpente no pântano. Com a paciência envenenada e perigosa de uma serpente, William Faulkner passou a vida explorando os limites fechados de uma região estreita, mínima, determinada, que parecia macilenta e viscosa como um pântano – e que, como um pântano, também podia sugerir, ao mesmo tempo, a profundidade e a escuridão.

A profundidade e a escuridão do Sul sempre obcecaram Faulkner, é verdade – mas muito além do capricho recorrente de seus temas, sua obra só pôde sobreviver por tentar abreviar, com tanto empenho, a hipotética distância que insiste em separar a literatura da mitologia. Para William Faulkner, imaginar o Mississippi era como passear por Tebas.

Sua obra fazia da desmesura um sintoma de grandeza: mesmo em termos puramente técnicos, sua vocação soava destinada a adaptar as divisões que Balzac havia estabelecido para a *Comédia Humana* em versões que se concentrassem sobre os impulsos secretos das castas menos favorecidas do Sul – às cenas da vida da província, da vida privada e da vida parisiense passavam a corresponder, assim, cenas da vida de negros, índios, brancos na miséria, plantadores de algodão e habitantes esquecidos de cidades perdidas que flutuavam em sua memória às vezes como labirintos, às vezes como miragens. Conforme se avolumavam e se sucediam, os romances de Faulkner pareciam compor uma tapeçaria imensa marcada por uma ansiedade desesperada – e eventualmente doentia – pela exatidão do contraste entre o gesto mais trivial e suas ressonâncias mais ancestrais. Para qualquer leitor menos distraído de William Faulkner, é muito simples perceber como a dimensão épica de sua tapeçaria logo se confunde com o desenrolar de vários sonhos que se entrelaçam, se completam e se resolvem com a fluidez vagamente alucinada de uma fantasia – cujo funcionamento mais perfeito só é possível devido à assombrosa capacidade de proliferação de seus temas.

Como Faulkner, para nossa sorte, nunca fez questão de trabalhar de outra forma, sua obra acaba se desenvolvendo como um caleidoscópio de fábulas – em que um sonho, que surgiu de outro, engendra um terceiro, capaz de dar novo sentido aos dois anteriores e de sugerir, como quem tenta descrever um perfume, um horizonte inédito de possibilidades, de gestos e de intrigas. Existem pessoas que garantem serem capazes de sonhar, noites seguidas, o mesmo sonho; de acompanhar seu desenvolvimento como quem segue uma história interrompida ou até de revisitar, anos depois, um local sonhado há muito tempo – e identificar, na insólita intimidade com o mesmo espaço, a atmosfera de um sonho antigo que parece estranhamente impermeável aos anos. Os romances de Faulkner são como uma gloriosa coleção de sonhos que se espalham por corredores vazios como espelhos numa casa abandonada que se refletem até o infinito; um dos grandes prazeres de sua literatura é precisamente acompanhar como o jogo desses reflexos vai formando a arquitetura abstrata de um descomedido painel de rostos, incidentes e segredos. William Faulkner nunca se cansou de descobrir sonhos no interior de outros sonhos; a sucessão dessas descobertas é o que normalmente se classifica como sua obra.

A recente reedição de *As I Lay Dying* – eu preferiria mais uma vez evitar a tradução brasileira do título, *Enquanto Agonizo* – representa uma oportunidade preciosa para voltarmos a saborear boa parte do que Faulkner descobriu.

Em primeiro lugar, porque *As I Lay Dying* talvez seja um de seus romances mais perfeitos – um dos mais macabros, mais irredutíveis, mais deliciosamente impiedosos. Em segundo, porque *As I Lay Dying* pode revelar, com clareza quase didática, o modo como Faulkner elaborava e desenvolvia a irresistível complexidade de suas sagas familiares: se *As I Lay Dying* aparentemente limita-se a narrar o percurso da família Bundren transportando o caixão com o corpo de sua matriarca através da curiosa geografia do Sul até a cidade de Jefferson, onde deveria ser enterrada, não deixa de revelar também, por um lado, uma família cuja história terminaria objeto de um ciclo e, por outro, pelo menos um personagem – Henry Armstid – cuja aventura acabaria retomada tanto em *Luz em Agosto* quanto em *O Povoado*.

Há inevitáveis inconsistências que acabam comprometendo a pureza dessa operação – se é que se pode falar em algum tipo de inconsistência: Armstid parece tolerável nos dois primeiros romances e termina por se revelar uma personalidade cruel e intelectualmente desajustada em *O*

Na página oposta e acima, na seqüência, o escritor posa para fotos (1955) na sua casa de campo no Mississippi – com o cavalo, fazendo café e reparando o barco a vela: cenas privadas de um mundo de plantadores de algodão e habitantes esquecidos de cidades perdidas

A Obra

Além de *Enquanto Agonizo* **(1930), William Faulkner tem publicados em português** *Luz de Agosto* **(1932),** *O Intruso* **(1948),** *A Cidade* **(1957),** *A Mansão* **(1959),** *O Homem e o Rio* **e o volume** *Três Novelas de William Faulkner*, **que reúne** *Cavalos Malhados*, *O Velho* **e** *O Urso*. **Em inglês,** *Soldier's Pay* **(1926),** *Mosquitoes* **(1927),** *The Sound and the Fury* **(1929),** *Sanctuary* **(1931),** *Pylon* **(1935),** *Absalom, Absalom!* **(1936),** *The Unvanquished* **(1938),** *The Hamlet* **(1940),** *Go Down, Moses* **(1942),** *Knight's Gambit* **(1949),** *Requiem for a Nun* **(1951),** *Fable* **(1954),** *Big Woods* **(1955),** *Reivers* **(1962) e várias coletâneas de contos**

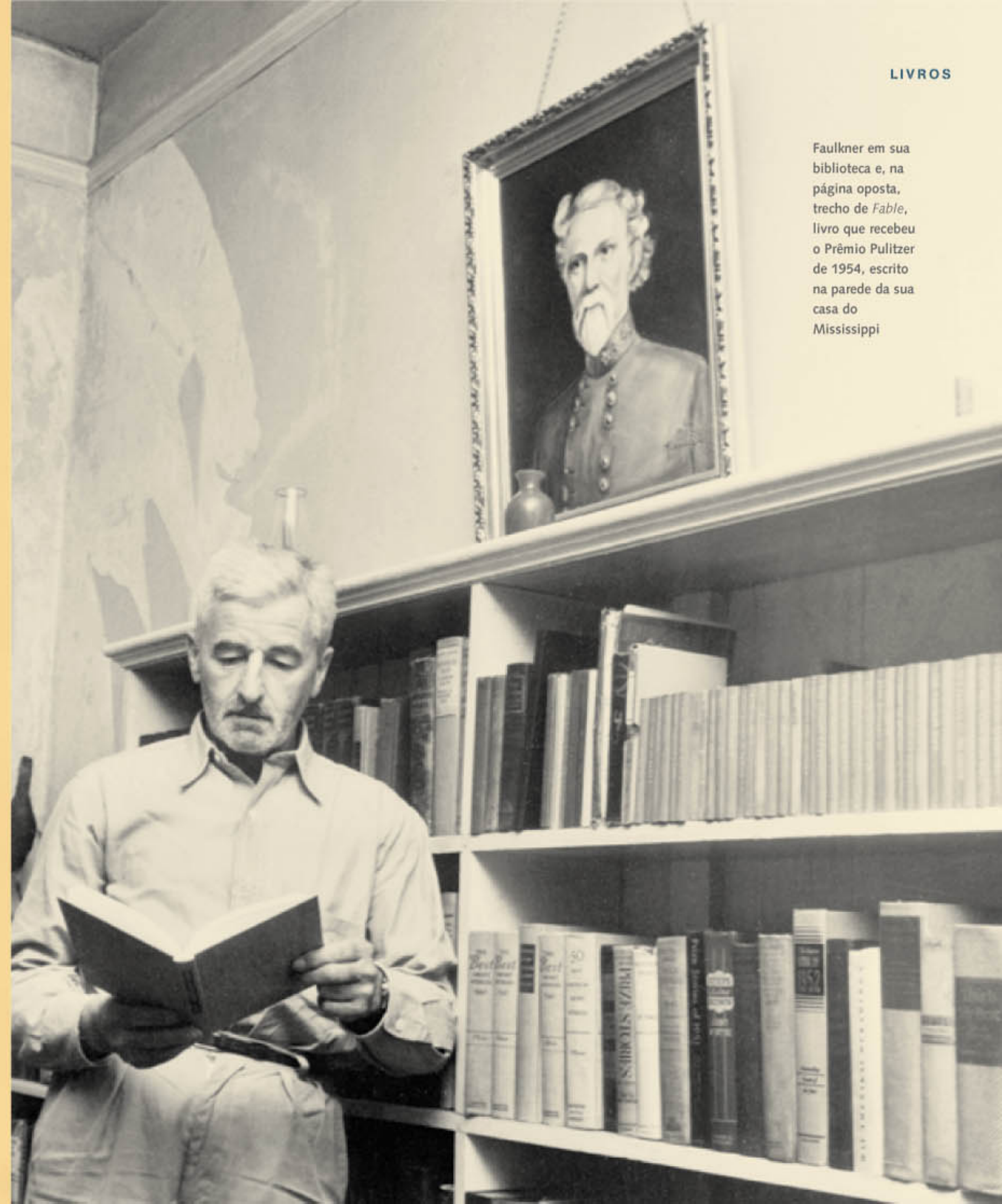
O que e Quanto

Enquanto Agonizo, **romance de William Faulkner, editora Mandarim, 226 págs., R$ 30**

Povoado –; mas o importante é que Faulkner passou o tempo todo de sua carreira distribuindo, repensando e remanejando personagens com a destreza de um diretor de ópera distribuindo papéis; ao contrário de qualquer diretor de ópera, no entanto, Faulkner nunca se inibiu diante de qualquer limitação técnica – nem de qualquer limitação de gênero – no momento de decidir quem reconvocar. Personagens e incidentes podiam surgir em contos e reaparecer em romances, por exemplo, ou surgir em romances e reaparecer em contos: os quatro casos mais clássicos talvez continuem representados pelas cartas que Byron Snopes rouba de Narcisa Benbow no romance *Sartoris* e por sua recuperação descrita em *There Was a Queen*, um conto publicado anos depois – e, inversamente, pela revelação, no romance *O Som e a Fúria*, do destino da negra que tanto temia a morte apresentada anos antes no conto *That Evening Sun*.

Toda essa variedade de associações, que atravessa sistematicamente o conjunto de sua obra, sempre foi sinal da persistência de uma das grandes fixações faulknerianas: a criação de um universo ao mesmo tempo limitado, populoso e articulado que, ao invés de simplesmente crescer, se aprofunda. Talvez por isso as famílias, em Faulkner, nunca eram só famílias – mas dinastias; os povoados nunca eram só povoados – mas arquiteturas; a honra nunca era só a honra – mas um código; a paixão nunca era só a paixão – mas um surto; e o Sul nunca foi só o Sul – mas uma lenda. Por mais tentador que soe comparar Faulkner a Hawthorne, desse modo – e a comparação foi repetida bem mais que deveria –, nenhum outro romancista americano pareceu tão disposto a adaptar sua visão ao formato muitas vezes ingrato da perspectiva do mito. O último grande herdeiro da afeição sulista pela pompa da oratória política e pela tradição retórica dos sermões, Faulkner sempre foi obcecado pela possibilidade de representar todos seus personagem como se fossem testemunhas de um trauma primal cuja natureza podia variar – a escravidão, a impotência, o sadismo, o incesto, o crime –, mas cujos efeitos eram sempre definitivos. Foi essa representação que o levou a combinar, especialmente em sua primeira fase, os métodos do realismo burlesco – de Mark Twain a Sherwood Anderson – com a mais sinistra herança do simbolismo gótico – de Charles Brockden Brown e Poe a Stephen Crane e o último James. Romances clássicos como *Absalom, Absalom!* ou *pot boilers* adoráveis como *Santuário* talvez sejam os exemplos extremos – com *Luz em Agosto* entre ambos – do talento de William Faulkner para uma evocação do terror praticamente sem precedentes na literatura americana do século 20. Seus romances são como um grito horrorizado no palco de um teatro primitivo e abandonado.

Assim, quando André Gide escreveu que "nenhuma das personagens de Faulkner possui, propriamente, uma alma", estava mais que certo, por razões que talvez nem desconfiasse: as personagens de William Faulkner nunca precisaram mesmo de nenhuma alma – sua essência não era seu dilema. Era seu destino. ■

FOTO KEVIN FLEMING/CORBIS/STOCK PHOTOS

Faulkner em sua biblioteca e, na página oposta, trecho de *Fable*, livro que recebeu o Prêmio Pulitzer de 1954, escrito na parede da sua casa do Mississippi

Os fios de Adélia

Em *Filandras*, Adélia Prado tece histórias breves de aparência ingênua e delicada, em que se guarda o horror da existência

Por José Castello Ilustrações Beth Slamek

Muitos obstáculos, para não dizer graves enganos, costumam bloquear o acesso à obra da poetisa Adélia Prado. Antes de tudo, diz-se, Adélia confundiria a poesia com a revelação religiosa. É um engano só justificável no caso dos leitores ingênuos, já que a poetisa (que já foi comparada a Santa Teresa d'Ávila, a mística e escritora espanhola do século 16) tem sua escrita atravessada pela questão de Deus. Mas esse é, para tomar de empréstimo uma expressão freudiana, apenas o conteúdo manifesto; sob ele – sob esse Deus implacável, mas envolvente, em torno do qual os personagens de Adélia se põem a falar – esconde-se uma certa idéia do interminável, uma noção da vida como um grande vazio e também um apelo à perfeição, sendo esses, o infinito, o nada e a perfeição, os verdadeiros objetos de sua poesia.

Resmunga-se à boca pequena, também, que Adélia seria apenas uma dona de casa simplória, atarefada com os temas mais clássicos do feminino (a família, a vida doméstica, o amor idealizado, o casamento, a rotina materna). Não seria preciso argumentar muito mais além de dizer que essa é uma idéia pequena do que venha a ser o feminino; mas ainda é preciso pensar que tais conteúdos, se apontam na superfície para a ordem doméstica, de modo disfarçado falam da natureza (com suas regras e exceções das quais nem sempre escapamos), da rotina e da inevitável repetição (que, para além dos sistemas burocráticos, são mesmo o limite do humano), e da paixão (que em vez de tempero, costuma ser uma faca a dilacerar almas e reputações).

A leitura de *Filandras* (que significa "fios delgados e longos", em geral relacionados aos que se soltam das teias das aranhas) – um conjunto de narrativas brevíssimas que, em definitivo, não é o melhor livro de Adélia Prado, embora conserve grande parte de sua força expressiva – serve para uma meditação mais cuidadosa a respeito dessa marginalização e também da distorção a que a escrita da escritora mineira costuma ser submetida. Até porque mesmo aqueles que a lêem com entusiasmo nem sempre a lêem realmente – tomando seus poemas como orações, seus personagens como pequenos e comuns e suas narrativas como simples desabafos ou, até, como veiculos que estimulam a auto-ajuda. *Filandras* fica a meio caminho entre a poesia e a prosa: relatos breves (quase despedaçados, cacos que cortam), sem direção (desorientados, à borda da loucura, a pequena loucura das miudezas e das cozinhas), escritos como que em desafogo (falsas confissões, que se perdem em sua própria sinceridade). Relatos que se contorcem sobre si mesmos (como espelhos côncavos, nos quais, em vez de se ver, o sujeito se perde), nos quais o grande personagem é, enfim, a palavra, o que ela é capaz de acessar, de simular, de reter e de desafiar.

A meio caminho entre a prosa e a poesia, o novo volume da escritora mineira apresenta ácida ironia e tem seu grande personagem na palavra, no que ela é capaz de acessar, de simular, de reter e de desafiar

Diz-se, ainda, que a escrita de Adélia Prado é prolixa, circunstancial e ignora aonde deseja chegar, mas a resposta a essa acusação está em *Filandras*: "Levar um pensamento até o fim é como colocar

FOTO NINO ANDRÉS

A rotulação de temas como o feminino simplório ou a religião como revelação são exemplos dos enganos aplicados à obra de Adélia Prado (na página oposta)

n'água um bastão, sua imagem entorta na hora, ainda que ele continue direito na sua concreteza". Em outras palavras: Adélia ainda acredita naquilo que os antigos chamam de inspiração, um impulso exterior que carrega um poeta para lá e para cá, que sopra sua alma e o puxa em direções que não deseja ir. Essa sinuosidade, contudo, e ao contrário do que afirmam seus detratores, não significa prolixidade, ou desleixo, mas a entrega desarmada ao fluxo dos pensamentos e das emoções, com a certeza de que é nesses desvios que está a linha que a liga às palavras — como as filandras soltas nas teias. A escrita se esfarela, vira pó, mas, como escreve Adélia, nesse processo em que a fala (e o sujeito que fala) se mineraliza, nesse retorno ao pó, há também uma progressiva espiritualização. Pode-se ler: elevação.

A própria idéia de espiritualidade, em Adélia, é problemática, já que tudo parece estar na carne, nos objetos, nos eventos menos significantes, nas simples coisas, e raramente na esfera do divino. É o que se passa com Cremilda, a personagem de *Final Feliz*, um dos mais belos relatos do livro. O marido, Raimundo, locutor de festinhas, envergonha-se da mulher, que se veste sempre com a mesma saia preta, "blusa de seda, por fora, pra disfarçar as ancas e arquinho na cabeça". Quando a leva a uma de suas festas, o marido se arrepende. No fundo, sentia raiva "daquele amor silencioso, capaz de morrer por ele". De volta a casa, enquanto a mulher continua a elogiar sua voz, ele se enfastia. Até que diz: "Cremilda, se eu te pedir, você nunca mais põe arquinho no cabelo? Dá pra sua irmã aquele conjunto de saia e blusa? Você me perdoa?". Ao despir a mulher desses atributos banais, ele age como se lhe despisse o espírito — porque o espírito, para Adélia, está nos detalhes, está nas miudezas, está nesse quase-nada, e não num deus distante e espetaculoso.

Outra observação comum sobre a obra de Adélia diz respeito à suposta imobilidade de suas mulheres. De fato, ela escreve coisas assim, como está em *Análises*: "Natureza de mulher é de obedecer, de admirar, de servir, natureza de formiga, de abelha operária e gata no borralho, senão, meu Deus, não sobra espaço pra ela virar cinderela". Primeiro, os leitores de Adélia em geral descartam (talvez porque não suportem) a ironia ácida que perpassa sua escrita, o que ocorre com esta Diolinda, que não gostava de seu nome e queria se chamar "Nair, principalmente Maria Nair". É um riso difícil esse que Adélia desperta em nós, porque é dolorido, e denuncia não só a fragilidade da mulher, mas também a do homem — além da inutilidade da arrogância. Depois, porque existe aí algo mais complexo que a simples dualidade servidão/libertação: em seus textos, Adélia fala nem tanto da mulher, mas do lugar do feminino e os atributos a ele classicamente associados, como a paciência, a abnegação, o perdão; elementos, enfim, que, se cavarmos um pouco, apontam para algo como o papel materno e, mais ainda, para o lado doce do humano.

FOTOS NINO ANDRÉS / EDUARDO SIMÕES

A religião, em Adélia, está mais próxima da perdição que do encontro. É o que se lê em *Clarinda*: "Começou a sofrer com a inacreditável indigência da liturgia, a pobreza de tudo naquela igreja modernosa e disse: tá bom, Eustáquia." Sempre presa ao olho vigilante de Eustáquia, que representa o olho de Deus, a personagem Célia "não queria fazer nada, apenas perder-se na massa dos fiéis". Deus, assim, é mais um catalisador — uma ventania — no qual os sujeitos se dissolvem para chegar a algo que os ultrapassa e, assim, se religar a alguma coisa que lhes é anterior, seja a natureza, o humano, o espírito (como em geral Adélia prefere dizer), ou simplesmente a letra. A beata com que esbarra na sacristia, perturbada por visões, diz a Célia: "A senhora não acha que a rede Globo é culpada? Pois ela invadiu minha privacidade, dona Célia, e atacou meu subconsciente". Daí ter ficado com "o subconsciente alterado", como descreve: "Quando a força sobe da terra, me pega, vem até na cabeça e eu vejo os ancestrais". Fantasmas, possessões, vozes — ameaças externas (que a beata atribui à televisão) mas que, na verdade, dizem algo a respeito não de Deus, mas da literatura. É nessas interferências que a força do símbolo, da letra (que Adélia costuma chamar de Deus) a pega. Trata-se assim de uma religião de contágio, mais de desregramento que de regramento, mais de invasão que de submissão. Uma religião que tem a forma de vírus e vem grudada nas palavras.

Por tudo isso, é preciso ler Adélia com mais cuidado e, sobretudo, com menos preconceito. Fazer o que ela faz com a própria escrita: dobrar e desdobrar as palavras, contorcê-las, jogar com elas, espremê-las, até que um sumo muito sutil, mas inebriante, comece a escorrer. *Filandras* traz histórias breves e comuns, de aparência ingênua e delicada, e é nelas que se guarda o horror da existência. ■

O Que e Quanto

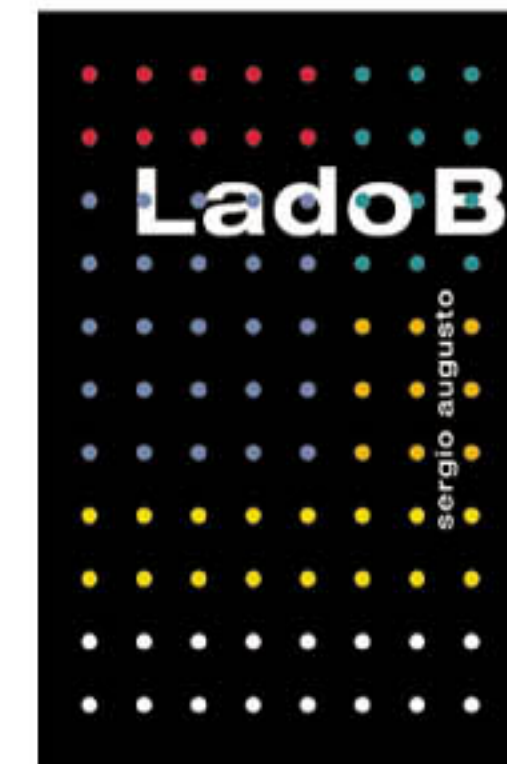
Filandras, **de Adélia Prado. Editora Record, 160 páginas. R$ 20**

Augusto e irreverente

***Lado B*, coletânea de ensaios de Sérgio Augusto publicados nas revistas BRAVO! e *Bundas*, reúne a erudição e a leveza em um jornalismo singular.** Por Daniel Piza

Contra a banalização populista do jornalismo cultural, toque Sérgio Augusto. Para os que dizem que o jornalismo sério não pode ser atraente e para os que dizem que o jornalismo atraente não pode ser sério, dê de presente *Lado B*, a coletânea de Sérgio Augusto que a editora Record acaba de publicar (416 págs., R$ 35). Poucos jornalistas brasileiros conseguem ir da chanchada a Canetti, de Sartre ao samba, com diversas escalas intermediárias, como ele. Com a leveza de um cronista e a erudição de um catedrático, não há assunto que não passe por sua pena, e só quem não pena é o leitor, agradecido por sua mistura de distância e calor, de augusta *finesse* e irreverência civil.

Sérgio Augusto pode, porém, parecer uma espécie em extinção: é variado e generalista na época dos hiper-especialistas e porta-vozes tribais; é culto e exigente na época dos cínicos e deslumbrados. Mas generalista, em seu caso, não quer dizer "aquele que fala de tudo e entende de nada": é apenas alguém que tem mais de uma especialidade e sabe brilhar em todas elas. Vá lá, ninguém no Brasil conhece cinema como ele. Mas quem disse que o que ele escreve sobre música popular americana, literatura existencialista francesa ou história cultural brasileira não tem o mesmo valor e a mesma verve?

Há uma genealogia no nosso jornalismo cultural moderno que não será descrita sem o nome Sérgio Augusto. Primeiro houve os grandes críticos culturais, gente enciclopédica como Mário de Andrade, Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux. Depois veio a geração que tirou o jornalismo intelectual do gabinete, de Nelson Rodrigues a Paulo Francis, que o encheram de humor e incisividade. Na seleção de juniores dessa turma, estavam nomes como Ruy Castro e ele, Sérgio, *connaisseurs* impressionantes da cultura popular (Ruy mais na música, Sérgio no cinema) dos tempos em que essas duas palavras conseguiam andar juntas sem provocar arrepios nos cosmopolitas de bom gosto e delírios nos politicamente corretos. Ivan Lessa e Telmo Martino eram, aí, os modelos: sabiam tudo sobre o que se fazia de novo e refinado fora dos circuitos acadêmicos, especialmente a cultura americana — aquela uma, claro, que produzia grande jazz, J. D. Salinger ou *All About Eve*.

À esq., o autor e, acima, o livro: entre o chique e o escracho

Durante um bom tempo (os anos 80, sobretudo), esses craques eram vistos pela geração posterior de duas formas: ou pareciam dos tempos em que se amarrava cachorro com lingüiça e não existia a MTV, Bret Easton Ellis ou Spielberg; ou causavam profunda melancolia nostálgica nos que queriam ter visto tudo aquilo, Sinatras (pré-peruca) e Brandos (pré-*Super-Homem*), e tinham raiva deles por *terem* visto. Com o passar do tempo, a segunda estirpe progrediu geometricamente, com ajuda das novas tecnologias (CDs, DVDs, Internet), e foi ficando claro que a tal nostalgia, ainda que exagerada, era nada mais que classe; e que o tal ecletismo, ainda que contemporizador, era nada mais que sofisticação. Sérgio Augusto escreve para o cidadão que é ou quer ser culto porque tem o dever e o prazer de ser culto, de cultivar e ter opinião sobre os mais diversos temas e gêneros, numa era em que tantas "escolhas" são impostas a ele.

Lado B é uma amostra de tudo isso. Sérgio escolheu artigos que fez para as revistas **BRAVO!** e *Bundas* e que têm uma pegada ensaística, entre o chique e o escracho que as publicações sugeriam. Ele não deixa a cultura ficar parada, acomodada, nas rubriquetas dos segundos cadernos, e a mistura — porque ela já é misturada — com política, economia e comportamento, avançando no território das panelinhas intelectuais que dominam os suplementos literários. Fala de clitóris e carecas, de Galbraith e Carpeaux, de Prozac e Gilberto Freyre, de Nietzsche e Carmen Miranda, sempre com sacadas e bate-bola. É jornalismo *entertainer*, mas de um entretenimento cheio de inteligência e urbanidade.

FOTO DIVULGAÇÃO

Máscaras de rosto fragmentado

Aurora chega ao mercado brasileiro e recupera a prosa de Arthur Schnitzler, pioneiro do monólogo interior na literatura de língua alemã

É sempre com admiração que se redescobre um escritor pioneiro em certo estilo, independente de sua língua original, permitindo ao leitor conhecer alguns pontos obscurecidos ou esquecidos pela história. É o caso do austríaco Arthur Schnitzler (1862-1931), autor de *Breve Romance de Sonho* (base para o filme *De Olhos bem Fechados*, de Stanley Kubrick), que tem agora lançada no Brasil a novela de 1926 *Aurora* (Boitempo Editorial, 152 págs., R$ 25). Médico por formação e dramaturgo por opção, Schnitzler inaugurou o monólogo interior com *Leutnant Gustl* (1900), inédito em português. Assim como neste, os temas em *Aurora* são recorrentes, retratando uma das facetas do autor, em que dá voz à alta burguesia vienense, à qual ele pertencia. Seja pela honra militar ou por meio do cotidiano decadente, melancólico e apocalíptico de uma sociedade sem projetos, a frágil coesão social da época se revela em duelos de dívidas de honra, suicídios, orgias e assassinatos. Com uma narrativa simples e objetiva, chega-se a um dos temas caros ao autor, o suicídio pela honra de um oficial, Wilhelm Kasda. O título brasileiro é feliz, é revelador do movimento da trama. A angústia presente nos pensamentos de Kasda, de seus parentes e amigos nas horas anteriores à morte é admirável; a prosa se alterna em parágrafos breves e longos e os diálogos são diretos e rápidos, tornando a novela, com sua tensão psicológica, atraente e intrigante. Schnitzler foi contemporâneo de Freud, conheceu Schoenberg e Mahler; acompanhou Klimt e seu discípulo Schiele em suas telas "psicologicamente distorcidas"; e viveu o Império Austro-Húngaro em sua ascensão e queda. Outros viriam logo depois (ou mesmo durante) gravar seus nomes na história da literatura de expressão alemã: Broch, Canetti, Musil, Kraus... Um pólo para artistas refugiados em um império em ruínas, que já prenunciava algo estranho, um gosto de vidro e corte: a Primeira Guerra Mundial. – MARCELO JOAZEIRO

Ao lado, capa da edição brasileira

Galeria do imaginário

Ensaios de *Personae* traçam a história da literatura brasileira por meio dos seus mais célebres personagens

Se o mais comum é traçar a história da literatura de um país elencando os escritores mais significativos, em *Personae – Grandes Nomes da Literatura Brasileira* (Editora Senac, 328 págs, R$ 40) o objeto deixa de ser o criador para se tornar a criatura. O livro, organizado por Lourenço Dantas Mota e Benjamim Abdala Júnior, reúne 12 ensaios de autores diversos, montando um panorama da ficção brasileira, com cada movimento literário representado por um personagem célebre. A receita é eficiente e atrativa. Tanto é verdade que muitos deles são aqueles que acabaram fazendo parte do imaginário do leitor. É o caso dos lábios de mel da Iracema de José de Alencar, da irreverência da Emília de Monteiro Lobato, do nenhum caráter do Macunaíma criado por Mário de Andrade, do insólito relacionamento de dona Flor imaginado por Jorge Amado, do capitão Rodrigo de Erico Verissimo e do Paulo Honório de Graciliano Ramos, entre outros. As análises, que vão do Romantismo ao intimismo moderno de Clarice Lispector e sua Macabéa, de *A Hora da Estrela*, resultam em um conjunto de textos bastante diversificado, tanto no estilo quanto na abordagem. Há os que exploram a psicologia dos personagens (como o ensaio de Domício Proença Filho, em que a controversa Capitu, com seus olhos de ressaca, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é analisada como "uma das mais complexas da literatura brasileira"); os que os inserem no momento histórico e na vertente estética; e os que preferem informar o leitor a respeito da criação dos personagens, como é o caso de Eneida Maria de Souza, que em seu texto a respeito de Macunaíma identifica as influências sobre Mário de Andrade das lendas colhidas pelo naturalista alemão Koch-Grünber. Além dos personagens já citados há os ensaios sobre Augusto Matraga, de Guimarães Rosa (por Renato Janine Ribeiro), Policarpo Quaresma, de Lima Barreto (Moacyr Scliar), Brás Cubas, de Machado de Assis (Marli Fantini Scarpelli), e Riobaldo, de Guimarães Rosa (Walnice Nogueira Galvão). – DENISE LOTITO

Capa do volume organizado por Lourenço Dantas Mota e Benjamim Abdala Jr.

POR LUCIANO TRIGO

OS LIMITES DAS FÓRMULAS E VÍCIOS

Novo livro do poeta Manoel de Barros abusa do falso verniz da despretensão para camuflar uma injustificada auto-importância

De todas as manifestações da vaidade, a exibição da simplicidade deve ser a mais sutil. A leitura de *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, novo livro de Manoel de Barros, mostra que, sobretudo em poesia, a humildade pode ser uma forma de ostentação. Já no título, fica claro que estamos diante de um poeta fingidor: por meio da oposição entre o ínfimo e a pretensão de um tratado geral, ele tenta camuflar, com ironia, a importância que efetivamente atribui ao que escreve – como fazem também muitos críticos e leitores.

É perfeitamente possível, naturalmente, se aproximar com simpatia da poesia de Manoel de Barros, desde que se considere que se trata de um poeta deliberadamente menor, sem grandes ambições, sem grandes recursos e sem grandes vôos. O problema é que, por trás do verniz de despretensão de cada poema, surgem a todo momento sinais de que o autor está convencido de fazer uma grande arte. Por exemplo, nos diversos poemas em que se debruça sobre o fazer poético. *A Disfunção* segue a fórmula explícita de uma receita que inclui, entre outras recomendações, "gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras" e "dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores". São versos que revelam um entendimento infantil da atividade poética, aliás reafirmado nos poemas *Infantil* – "Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia/ Eu não preciso de fazer razão" – e *Ascensão* – "Depois que iniciei minha ascensão para a infância...".

Já em *Sobre Importâncias*, o autor diz achar mais importantes as pombas do que um prédio, um sabiá do que a Cordilheira dos Andes, etc. Fica a impressão de que essa exaltação recorrente das coisas simples sugere que, para o autor, os poetas são seres dotados de uma iluminada disfunção, que os torna superiores, capazes de apreciar as pequenas coisas, como um cisco – imagem também recorrente no livro. Observe-se, porém, que no poema intitulado, justamente, *O Cisco*, Barros dá um jeito de encaixar menções a Barthes e Lacan! Como entender essa intromissão senão como exibição gratuita de erudição? E como entender essa exibição gratuita senão como necessidade de legitimar-se diante do leitor supostamente culto? O mesmo poema inclui um verso revelador: "...Narciso é a pátria dos poetas", o que dispensa comentários. Bach é citado no poema seguinte, que retoma o formato de receita, aqui com um sabor cortazariano, "para compor um tratado sobre os passarinhos", (...) "eternos que nem uma fuga de Bach". Em outro poema, elogia-se a lentidão da tartaruga, com ares de grande sabedoria: "A gente só chega ao fim quando o fim chega!/ Então pra que atropelar?".

Nos poemas seguintes, reafirma-se a visão que o autor tem do poeta como alguém diferente, que se aproxima do louco. Nada mais ultrapassado do que enxergar na loucura a manifestação de um dom superior – ainda mais quando se trata de uma loucura sempre vaidosamente autocentrada: "Sobre o nada eu tenho profundidades" (*O Poema*). Em *Tributo a J.G. Rosa*, elogia-se uma frase do autor de *Grande Sertão*: "Desapareceu de cantar é uma graça verbal/ Poesia é uma graça Verbal". Talvez sem querer, aqui Manoel de Barros deixa escapar mais um conceito duvidoso de poesia; aliás, a poesia brasileira vem sendo maltratada nas últimas décadas por escritores que têm como maior recurso poético, exatamente, fazer gracinhas. Uma qualidade do livro em relação aos anteriores é a parcimônia com que o autor recorre a imagens inusitadas, mas elas não deixam de estar presentes: "estrela pousada nas pétalas da noite", "dia parado em cima de uma lata", "enxergava prenúncios", "via e ouvia inexistências" são alguns exemplos de figuras de linguagem que poderiam ser batizadas de "manoel-de-barrices".

Não se discutem as boas intenções do escritor, nem mesmo, aqui e ali, sua capacidade de fazer o leitor sorrir. Mas, no mais das vezes, a sua poesia é limitada por fórmulas e vícios que acabam constituindo uma camisa-de-força. Disso o próprio autor parece se dar conta em *Miudezas*, talvez o melhor poema do livro: "Uma espécie de gosto por tais miudezas me paralisa/ Caminho todas as tardes por estes quarteirões/ desertos, é certo./ Mas nunca tenho certeza/ Se estou percorrendo o quarteirão deserto/ Ou algum deserto em mim".

FOTO AE

No alto, a capa do novo volume do autor, acima, que apresenta tanto boas intenções quanto camisas-de-força

Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo, de Manoel de Barros. Editora Record, 62 páginas

OS LANÇAMENTOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE MICHEL LAUB (INTERINO)

	A Morte de Virgílio	Os Irmãos Karamázov	O Retrato de Dorian Gray	Entre os Fiéis	O Indigitado
TÍTULO	**A Morte de Virgílio** Mandarim 439 págs., R$ 49	**Os Irmãos Karamázov** Ediouro 743 págs., R$ 45,90	**O Retrato de Dorian Gray** L&PM 275 págs., R$ 12	**Entre os Fiéis** Companhia das Letras 554 págs., R$ 42,50	**O Indigitado** Objetiva 180 págs., R$ 22,90
AUTOR	O austríaco **Hermann Broch** (1886-1951) é um dos ficcionistas imprescindíveis da língua alemã do século 20. Escreveu a trilogia *Os Sonâmbulos*, no início dos anos 30, e foi preso pela Gestapo por causa de *O Tentador*, de 1934.	**Fiódor Dostoiévski** (1821-1881) forma, juntamente com Tolstói e Tchekhov, a tríade central da literatura russa em todos os tempos. Suas maiores obras são *Crime e Castigo* e o próprio *Os Irmãos Karamázov*.	O ficcionista, poeta, dramaturgo e pensador irlandês **Oscar Wilde** (1854-1900) foi um refinado crítico da Inglaterra vitoriana, a mesma sociedade que o pôs na prisão por homossexualismo. *O Retrato...* é seu único romance.	**V. S. Naipaul** é o atual Nobel de Literatura. Nascido em Trinidad e Tobago, de uma família de origem indiana, radicado na Inglaterra, é autor de uma vasta obra de ficção (*Uma Casa para o Sr. Biswas*) e não-ficção (*Além da Fé*).	Nos anos 60/70, **Carlos Heitor Cony** escreveu romances notáveis como *O Ventre* e *Pilatos*. Ficou por duas décadas sem publicar, até ressurgir em 1995 com *Quase Memória* e outros que vieram a seguir.
TEMA	O poeta latino Virgílio passa suas últimas 18 horas num vertiginoso questionamento interior, que culmina na decisão de destruir sua obra-prima, a *Eneida*.	A degradação da família Karamázov: o pai, Féodor, e um dos filhos, Dimitri, apaixonam-se pela mesma mulher; Dimitri mata Féodor; seus irmãos são Ivan, que acaba louco, e Aliócha, seminarista que perde a fé na humanidade.	Dorian, um rapaz de traços perfeitos, desespera-se ao perceber que envelhecerá enquanto um retrato seu será a lembrança da juventude perdida. De súbito, a situação se inverte: o retrato começa a mudar, e Dorian permanece o mesmo.	A viagem que o autor fez a países importantes do mundo muçulmano em 1981: Irã, Paquistão, Malásia e Indonésia. Nas conversas que teve com gente de todas as classes, um painel sobre as relações entre fé e poder secular na região.	Descendente de ciganos, trocado quando bebê pelo filho de uma mãe suburbana do Rio, passa a vida buscando esse desaparecido, que seria o seu "verdadeiro eu". A única pista que tem dele é a ausência do indicador da mão direita.
POR QUE LER	Pela importância do romance. Como várias outras obras do período, *A Morte...* usa um mote paralelo para refletir sobre o sombrio contexto histórico em que está inserida.	Pelo gênio de Dostoiévski, um antecipador do desconforto existencial que tomaria a literatura a partir do Modernismo. Todos os seus grandes temas estão nesse romance: crime, culpa, redenção, fé.	Pela ironia da linguagem, marca de Wilde, e pela reflexão sobre vida e arte: a decadência do retrato é a decadência moral de Dorian, para além das convenções do meio em que vive.	Para conhecer a visão sobre o islã de um intelectual de primeira linha, que muitas vezes foi acusado de colonialista e excessivamente pró-ocidente.	Para conferir como Cony, herdeiro do realismo psicológico de Machado, se sai neste romance de encomenda, parte da coleção em que autores escrevem aproveitando o mote dos dedos da mão.
PRESTE ATENÇÃO	Na estrutura aproximada da música em seu encadeamento rítmico. Outros marcos da literatura de língua alemã usaram o expediente: *Doutor Fausto* (Thomas Mann) e *O Náufrago* (Thomas Bernhard).	Nos diálogos entre Ivan e Aliócha, em que o primeiro debate-se em dúvidas sobre a existência de Deus. Aí está, com todo o seu derramamento, a essência da literatura de Dostoiévski.	Nos ecos da tradição literária que, talvez involuntariamente, ressoam na história de Dorian Gray: um pouco do fatalismo das tragédias gregas e algo do pacto diabólico de *Fausto*.	No capítulo sobre o Irã, na época um país recém-saído da revolução xiita que derrubou o xá Reza Pahlevi e marcou o recrudescimento fundamentalista contemporâneo.	Na confluência de situações da trama com alguns dados biográficos de Cony. É um recurso já usado pelo autor em *Quase Memória*, romance sobre sua relação com o pai.
EDIÇÃO	Com excepcional tradução de Herbert Caro e prefácio de Franklin de Oliveira.	Introdução de Otto Maria Carpeaux. À diferença das edições clássicas, não traz ilustrações.	Falta um prefácio mais informativo sobre a vida e a obra do escritor. Formato pocket book.	Capa semelhante às dos outros livros de Naipaul agora relançados. Tradução de Cid Knipel Moreira.	Com páginas coloridas e divisões de capítulos para uma leitura leve, que deve ser o tom da coleção.
TRECHO	*"(...) conservara-se diante de seus olhos (...) a severa imagem do conhecimento da morte, e profissão alguma podia ser adequada a ela, já que não existe nenhuma que não estivesse sujeita exclusivamente ao conhecimento da vida, nenhuma, com a única exceção daquela à qual finalmente se sentira impelido e que se chama Poesia."*	*"– E o espantoso não é que Deus exista realmente, mas que essa idéia da necessidade de Deus tenha surgido no espírito de um animal feroz e mau como o homem."*	*"– A única coisa que desejo mudar na Inglaterra é o clima. A mim me satisfaz a contemplação filosófica. Porém, como o século dezenove faliu de tanto esbanjar condescendência, sugiro que façamos um apelo à ciência, para que nos aprumemos. A vantagem das emoções é que elas nos desencaminham, e a vantagem da ciência é que ela não é emocional."*	*"Trinta e dois anos depois de sua fundação como estado religioso, uma pátria muçulmana indiana, o Paquistão permanecia em efervescência, e o islã ainda era uma saída: o fracasso sempre levava de volta à afirmação da fé."*	*"Passara a vida caçando o Eu que era ele, chegara a vez de ser caçado por Ele que era eu. Sem querer contar vantagem, a minha tarefa, além de ter sido bem-sucedida, fora mais difícil. Afinal, eu tinha o mundo inteiro para buscar aquele Eu que eu deveria ser. Nem tinha certeza de sua existência, ele poderia ter morrido."*

	Crônicas de Educação 4	Cartas Perto do Coração	O Destino de um Homem	Netto Perde sua Alma	Uma Janela em Copacabana
TÍTULO	**Crônicas de Educação 4** Nova Fronteira 322 págs., R$ 35	**Cartas Perto do Coração** Ed. Record 222 págs., R$ 20	**O Destino de um Homem** Ed. Globo 270 págs., R$ 24	**Netto Perde sua Alma** Record 157 págs., R$ 18	**Uma Janela em Copacabana** Companhia das Letras 218 págs., R$ 26
AUTOR	Nascida no Rio, **Cecília Meireles** (1901-1964) é a maior poetisa da literatura brasileira. Seus versos algo melancólicos, ligados aos sentimentos de solidão e perda, deram ao movimento modernista uma inusitada carga lírica.	**Clarice Lispector** (1926-1977) é a expoente da moderna narrativa intimista brasileira, autora de *Laços de Família* e *A Paixão Segundo G.H.* **Fernando Sabino** ficou conhecido pelo romance autobiográfico *O Encontro Marcado*.	Embora tenha nascido em Paris, **Somerset Maughan** é reconhecido como bom autor secundário da literatura inglesa do século 20. *A Servidão Humana*, de 1915, é considerada a sua maior obra.	O gaúcho **Tabajara Ruas** é autor de romances como *Os Varões Assinalados*. É também cineasta – dirigiu *Netto Perde sua Alma*, o filme, que estreou em Porto Alegre e esteve na Mostra de São Paulo.	O carioca **Luiz Alfredo Garcia-Roza** nasceu em 1936, formou-se em psicologia e filosofia e apareceu nos 90 como bem-sucedido autor policial. Publicou *O Silêncio da Chuva*, *Achados e Perdidos* e *Vento Sudoeste*.
TEMA	Crônicas sobre o tema educação publicadas na coluna *Comentário*, que Cecília assinou entre 1930 e 1933 no *Diário de Notícias*. O volume integra o projeto de reedição da obra da escritora no seu centenário.	Uma seleção da correspondência que ambos mantiveram entre 1946 e 1969. Clarice escreveu suas cartas de Berna e Washington; Sabino, do Rio e de Nova York.	Edward Driffield é um escritor de sucesso, que na velhice tem sua biografia escrita pelo admirador Alroy Kear. Um dos pontos nebulosos do seu passado é a relação com a sua primeira mulher, a garçonete Rose.	Os últimos dias do general Antônio da Silva Netto, personagem esquecido da história gaúcha. Numa cama de hospital, ele refaz os pedaços existenciais perdidos em batalhas da Revolução Farroupilha e da Guerra do Paraguai.	A investigação da morte de três policiais em Copacabana. Quem conduz o inquérito é o delegado Espinosa, titular do 12º DP, sujeito apaixonado por livros e fã de *junk food* presente em todos outros livros do escritor.
POR QUE LER	Para conferir como Cecília exercita a crônica, um gênero enganosamente considerado menor: os segredos da prosa, claro, não são os mesmos dos da poesia.	Pela tentação de procurar nas referências do dia-a-dia de escritores elementos que expliquem aspectos de suas obras. E pela reconstituição fragmentária de um período importante da literatura.	Pelos segredos revelados ao longo da narrativa, ponto de partida para uma sutil apreciação sobre a própria literatura do período do entreguerras.	Por Tabajara Ruas, escritor que se destacou pela visão crítica, mas nunca ideológica ou simplista, de processos históricos da formação brasileira.	Por Espinosa. É um personagem particular, vivo, que fica na memória do leitor para além dos erros e dos acertos dos romances que protagoniza.
PRESTE ATENÇÃO	Em como a dicção da autora, que em obras poéticas flertava com o sublime, flexiona-se para falar de temas mais mundanos, como prédios escolares e boletins governamentais sobre educação pública.	Na linguagem cuidada, de extrato culto, escondida sob o aparente coloquialismo dos textos. E no último capítulo, uma entrevista de Clarice com Sabino, em 1968, sobre o ato da criação.	Na psicologia de Rose, chave para entender o drama do protagonista, e nas descrições elegantes e divertidas dos bastidores do mundo literário.	Na prosa do autor, que não se enquadra no modelo de contenção literária em voga: seus livros freqüentemente se entregam à força virtuosa e aos excessos da passionalidade.	Na possível comparação do autor com Rubem Fonseca, cacoete da crítica que não se justifica: Garcia-Roza é menos cético e mais suave, e Fonseca não pode ser vinculado apenas ao gênero policial.
EDIÇÃO	Desleixada: não há informações sobre Cecília – local de nascimento, importância da obra, etc.	Com o indispensável índice onomástico e diferenciação de tipologia das cartas de cada escritor.	Com prefácio de Sérgio Augusto de Andrade, crítico de rara inteligência e humor.	Capa com uma das cenas brutais do filme. O tom é forte, mas no limite da estética do best seller.	Com a boa apresentação gráfica da série da editora com nomes referenciais do gênero.
TRECHO	*"Uma das causas mais freqüentes de desentendimento entre o mundo dos adultos e a infância reside no que cada um deles pensa a respeito de um brinquedo."*	*"Não escrevo mais hoje, porque apesar de estar com os cabelos molhados, estou com os olhos secos e a alma seca" (Clarice, agosto/1946). "Sua predisposição para ficar calada não é propriamente uma novidade: a novidade é estar aceitando, inclusive o silêncio. É bom isso, dá mais paciência, dá compreensão, dá mais sentido às coisas – e dá grandeza"* (Sabino, outubro/1953).	*"Os eleitos zombam da popularidade; são mesmo inclinados a considerá-la prova de mediocridade; mas esquecem que a posteridade não faz sua escolha entre os escritores desconhecidos de um determinado período, e sim entre os conhecidos."*	*"Eu matei índios. Matei negros. E matei brancos. Mais do que tudo, matei castelhanos: uruguaios, argentinos, paraguaios, chilenos (...). A gente quer se lembrar por que matou tanto e pensa nas idéias, nas grandes palavras, e não acha resposta que valha a pena tanto sangue. Não me lembro mais das palavras, só me lembro dos mortos, um a um."*	*"De uma coisa, porém, ele tinha certeza: as mortes não estavam sendo causadas por nenhum vírus desconhecido nem por alguma entidade sobrenatural. A hipótese mais provável era a de um único autor para os assassinatos: um matador profissional contratado para a empreitada. O que escapava a Espinosa era a extensão da empreitada."*

A Projeção de Nino Rota

Obra do músico preferido de Fellini e do cinema italiano é revalorizada nos 90 anos de seu nascimento Por Regina Porto*

É Nino Rota que se ouve em *Rocco e Seus Irmãos*, de Luchino Visconti. E em *O Poderoso Chefão*, de Francis Coppola. E em *Guerra e Paz*, de King Vidor. E, principalmente, é Nino Rota que se ouve em quase todo Fellini, de *A Doce Vida*, *Amarcord* e *Oito e Meio* a *Ensaio de Orquestra*. "Príncipe da partitura para a sétima arte", como o chamou o compositor e colega Miklós Rósza, Rota produziu música de concerto em volume semelhante: deixou cerca de 150 títulos "eruditos", quase o mesmo número de músicas que escreveu para o cinema – atividade que lhe deu fama mundial, mas que ele considerava apenas como "um hobby". É o conjunto dessa obra que tem o reconhecimento de sua importância cada vez mais ampliado. O estudo sistemático de sua produção ganhou impulso desde 1999, o 20º aniversário de sua morte. Rota, que faria 90 anos dia 5 deste mês, cresce "em aura mítica e importância histórica", e sua obra é analisada segundo um conceito novo: certa "estética da candura". Organizado por Giovanni Morelli e lançado neste ano, o livro *Storia del Candore* reúne 24 textos em torno de uma utopia: "Redescobrir com Rota e em Rota uma candura que tem sido categoria poética de todo um século". É um conceito de arte que nasce dos escombros, no entreguerras, e que mal começa a se apreender. "Era – precisamente – a vingança do anjo", lê-se no prefácio.

Nino Rota, o compositor eleito e alter ego musical de Federico Fellini, dele musicou os 17 títulos que constituem sua principal filmografia e com ele reinventou o cinema. Bem menos conhecida, mas priorizada por ele, sua produção "culta" não teve ressonância nos cânones de uma vanguarda que parece ignorar a afirmação do próprio Schoenberg: "Há ainda muita música a se compor em dó maior". Nino Rota jamais abandonou a sintaxe tonal, que ele usa com originalidade e simplicidade "elusiva": dissonância, para ele, é apenas expressão de ironia, jamais angústia.

Miúdo, discreto, distraído, Rota não podia contrastar mais com Fellini, grande, loquaz, amigo de "todos os marginais de Roma". Cineasta anárquico e músico *fanciullo*, eram dois lu-

Colaborou Elisa Byington, de Roma

DESENHO FONDAZIONE GIORGIO CINI-ARCHIVIO NINO ROTA/DIVULGAÇÃO

O compositor no traço de Fellini e cartazes de dois filmes que levam a sua marca, *Boccaccio 70* e *O Leopardo*: revisão histórica

nares sonhadores unidos em mesmo candor e maravilhamento. "Podemos nos fingir de fortes, calculistas, mas quando vemos pureza, candura, a máscara de cinismo cai e vem à tona aquilo que temos de melhor" (*As Noites de Cabíria*). Como poucos, Rota entendia de máscaras, de dramaturgia e narrativa — era, afinal, um grande narrador musical —, mesmo quando ignorava por completo o roteiro. Adormecia durante a projeção, confundia títulos, personagens ("Quem é aquele?"), era advertido por Fellini: "Atenção, Nino, isso não é *A Doce Vida*, é *Oito e Meio*". Para o diretor, ele "tem uma imaginação geométrica, celeste, prescinde das imagens".

A primeira incursão de Nino Rota no cinema foi uma bobagem intitulada *Treno Popolare*. Trabalhou de graça, errando a cronometragem, convicto que era de que um minuto tivesse cem segundos. Não usava, aliás, relógio (nem operava máquina alguma), achava que 20h correspondia a 10h da noite (era comum perder vôos), não tinha noção de calendário (chegava a encontros com dias de atraso). Vivia, enfim, outro mundo: de sonho. Para detratores, ele sofria de "assincronismo crônico com o tempo médio do mundo", o que incluiria seu papel de compositor culto, rejeitado pela vanguarda oficial como "passadista, anacrônico, oitocentista". De fato, há nele o melodrama de um Rossini e o verismo de um Verdi, a *belle époque* francesa e o impressionismo de Ravel, a força concertante de Prokofiev e de Tchaikovsky, o bom humor de George Auric (que também fez música para cinema) e do Grupo dos Seis. E a liberdade de Stravinsky, de quem era amigo.

Para Francesco Lombardi (*leia entrevista na pág. 101*), diretor do arquivo e organizador do livro de estudos *Fra Cinema e Musica del Novecento – Il Caso Nino Rota* (Leo S.Olschki/ 2000), é impossível cindir Rota entre o autor de trilha sonora e o compositor de música erudita. Ele escreveu para grandes solistas (o pianista Arturo Benedetti Michelangeli, o trombonista Bruno Ferrari, o violoncelista Mstislav Rostropovich, o conjunto I Musici), foi interpretado por grandes orquestras e regentes (Giulini, Muti, Chailly) e respeitado por alguns compositores modernos (Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna). "Rota reivindica uma posição de relevo no quadro histórico da música italiana do século 20", diz Lombardi. Mostrá-lo como "compositor *tout court*" e não como "compositor de gênero" é o que ambiciona também o AMIC (Archivio di Musica Italiana Contemporanea), de Roma, instituto ligado à documentação da vanguarda de maior representação no país (Berio, Nono, Sciarrino), que lança neste mês o livro *L'Undicesima Musa – Nino Rota e i Suoi Media*, co-publicado com a RAI (radiodifusão italiana). Uma iniciativa surpreendente, considerado o círculo fechado a que se dedica o instituto. "É o quarto livro sobre Rota lançado em três anos", diz Caterina Santei, coordenadora. "É significativo que sua figura esteja vivendo uma fase de revalorização — também pela discografia, de variada extração." O livro traz um CD com documentos sonoros inéditos, como os que trazem o compositor ao piano.

"Fenômeno que merece ser aprofundado", Nino Rota inspira uma nova corrente da musicologia a reconstituir o "eu lírico" manifesto em sua obra. A identidade cultural nele representada se crê hoje compatível com um tipo universal. (É a propósito da Itália, que Stendhal fala do "eu solitário que ou ri ou chora", citado no filme *Oito e Meio*, de Fellini.) Escutar Nino Rota é entrar em espontânea empatia com certa nostalgia apaziguada da origem italiana. Sua música, como o cinema de Fellini, compõe um mosaico colorido feito de mesma matéria. Juntos, dão acento a um dado de história, um fator cultural, a uma manifestação presente desde a arquitetura milenar, nas províncias simplórias, no amplo patrimônio cultural, no teatro de ópera e no teatrinho dos saltimbancos, na *commedia dell'arte* e nos afrescos renascentistas.

FOTO FONDAZIONE GIORGIO CINI/ARCHIVIO NINO ROTA/DIVULGAÇÃO

L'Undicesima Musa – Nino Rota e i Suoi Media.
Livro organizado por Veniero Rizzardi, com ensaios de Giovanni Morelli, Roberto Calabretto, Giorgio Mangini e Francesco Lombardi, 258 págs.
No CD: extratos de *Waterloo*, *Giovanni Testori*, *Rabelaisiana*, *L'Oracle de la Bouteille*, *Inscription*, *Il Casanova*, *Roma* **e** *Otto e Mezzo*.
Coleção *Documenti Sonori e Studi*, **publicada pela AMIC-RAI.**
Preço: 35 mil liras ou 18,08 euros.
Lançamento: dia 10, às 17h, na Fondazione Giorgio Cini, em Veneza, com recital de câmara e encontro com os autores.
Informações: www.cini.it e www.amic-italia.net

Na pág. oposta, foto do maestro durante gravação em 1943. Pôsteres de *Satyricon*, *A Doce Vida*, *A Estrada*: **clássicos da parceria com Fellini**

A tinta local forte na música de cinema de Nino Rota soa mais diluída na sua produção de concerto. Mas é sempre "arte que não mente, que não adula" (como dito em *Amarcord*) e na qual prevalevece o advento da poesia: em forma de fábula, invenção, sonho e jogo (tão bem ilustrados no "documento" amoral *A Doce Vida*). Autor de sinfonias, concertos, óperas, balés, música de câmara e várias obras religiosas, é da música de cena que salta seu traço inconfundível: o dom de criar temas ou melodias supremas que contagiam e se imprimem na memória. Nino deu ao cinema massas orquestrais de uma arte delicada e ao mesmo tempo vigorosa, de grande poder retórico: vai de Offenbach (as trombetas e fanfarras) e Verdi (a clareza de enunciação melodramática), a Ravel (a orquestração) e Stravinsky (a assimetria rítmica).

Nele, música de cena e música de concerto cruzam-se permanentemente. É possível, por exemplo, ouvir citações de *Il Padrino* nos seus prelúdios para piano (ou o contrário), assim como reminiscências de trilhas de Fellini e Visconti nos seus dois concertos para piano. Dvorák é citado em *A Estrada*, Verdi é orquestrado para *O Leopardo*. O cinema dá a Nino Rota o exercício livre de seu talento transbordante, capaz de manipular qualquer fonte sonora, fosse coisa da rua, um lamento siciliano ou uma cantilena napolitana, o jazz, o circo ou o cabaré. É música que se transfigura em máscaras sem perder a persona.

Para *Rocco e Seus Irmãos*, fez música "ausente" ou "paralela", que dá contornos oníricos de realismo mágico ao dramático neo-realismo de Luchino Visconti (para quem também escreveu a suíte *Il Gattopardo*). É música dita "laica": não tece comentários, não busca resolver ou justificar o conflito. Evita ser "dialética", sobrepõe-se ao drama. Nino compunha independentemente da imagem, apenas lhe bastava absorver um "estado de ânimo". Fez a trilha de *Guerra e Paz*, de King Vidor, com o livro de Tolstói em mente e "tra-

duzindo a obra literária", não o roteiro. Via os filmes quase prontos, na moviola, em corte final. Nem sequer com Hollywood foi diferente: o cineasta americano Francis Ford Coppola teve de se sujeitar às condições dele e deslocar-se várias vezes ao seu encontro na Itália para ter partitura sua em *O Poderoso Chefão* (sua trilha mais famosa, com um tema pungente na verdade de pouca aparição em cena). Nino não entendia a violência, mas sim a substância humana dos personagens — fez uma música de forte acento mediterrâneo, meridional. Só não levou um Oscar pelo primeiro episódio por acusação anônima (e escandalosa) de suposto plágio, o que mais tarde acabou se esclarecendo como autoplágio. O Oscar veio em 1975, com o segundo episódio, mas Nino não foi buscá-lo: foi representado por Carmine Coppola, pai do cineasta e compositor italiano menor, que sempre o rivalizou (em 1990, Coppola pai assinaria a música, arranjos, regência e algum clichê de *O Chefão — Parte 3*, atribuindo aos já clássicos temas de Rota o crédito de "música adicional").

Com Rota, a Academia de Cinema premiou pela primeira vez um músico não-americano e um estilo de música funcional que se impõe e faz ouvir. Tal como os antigos, Nino tem o dom consciente de "mover os afetos", um princípio barroco depois teorizado e sobre o qual elaborou tese. É um músico que domina cifras, atmosferas, comentários sonoros. (A Fellini, bastava pedir, vagamente, coisas como "meio Sanremo, meio Bach... meio novo, meio antigo...") Sua música interage com a dramaturgia com sentido extra, é quase uma co-autoria. Perdoa os pecados, redime a tristeza, consola a dor, alivia os erros. Suaviza a amargura: torna feliz. É música que altera ou mesmo amplia a apreensão daquilo que é visto na tela, em generosa sinestesia artística e humana.

Nino Rota, nascido em Milão em 1911, tinha imensa cultura musical, talento extraordinário e precoce, manifestado desde a infância (aos 11 anos estreou um oratório e aos 14 escreveu a primeira ópera). Estudou com Alfredo Casella, a quem era grato por tê-lo influenciado pouco como compositor (e muito como orquestrador, supõe-se) e foi levado via Toscanini para o Curtis Institute na Filadélfia, onde ficou de 1930-32, "protegido das más influências da vanguarda". Formado em Letras e Filosofia, sabia fazer música tonal, politonal, atonal. Só não acreditava no *Diktat* alemão sobre "o fim do sistema de oitava". Não pecava, ele mesmo dizia, "por ignorância", mas por convicção na antiga eufonia. Era uma espécie de mestre de *cappella* que optou pela Itália (quando tinha Hollywood a seus pés), dirigindo e lecionando 25 anos a fio no Conservatório de Bari, província ao sul do país, onde se devotou aos alunos — entre eles o jovem Riccardo Muti, hoje diretor do Teatro alla Scala de Milão e Presidente Honorário do Arquivo Rota, em Veneza. Muti dedicou ao mestre ("ele me ensinou tudo") três discos com a Filarmônica do Scalla: dois às partituras originais de sua música para cinema — magistrais e pela primeira vez em disco na íntegra — e um aos seus concertos para piano.

A partitura *La Strada*, a propósito, está no repertório do teatro desde 1966 como suíte de balé sobre o argumento do filme homônimo de Fellini, agigantando o célebre tema da aprendiz de circo ambulante, a sonhadora Gilsomina (Giulietta Masina).

De tudo o que fez Nino Rota, nada exprime tão bem seus dois mundos paralelos quanto o filme *Ensaio de Orquestra*, única trilha que ele compôs antes das tomadas. Das cinco peças, Fellini utilizou três. É um metafilme de inúmeras interpretações, as políticas incluídas. Sobretudo, um dos maiores hinos de todos os tempos à música, aos músicos, aos maestros, a cada instrumento. E uma declaração explícita de amizade do diretor ao compositor com quem conviveu por 29 anos e que viria a morrer logo depois (*Ensaio*... foi seu último trabalho). "As notas nos salvam. A música nos salva. Agarrem-se às notas. Sigam as notas: uma após a outra." Assim é o discurso final do regente, após toda a crise, a rebelião, todo o levante, toda a catarse e ressurreição espiritual. "O ensaio continua", diz, enquanto, num crescendo, reassume a fala de tom prussiano. Ora, trata-se de uma "parábola superior", e sobre ela, Rota diria: "A ficção é sempre menos brutal e traumática do que a realidade". *Ensaio*... poderia ser também uma crítica severa ao público ignaro, à produção mercantilista ou... à música aleatória.

Rota, com música, gerava comoção estética, não patética. Fellini a valorizava, lia a partitura junto, "nota a nota". Fazia questão de eliminar os ruídos naturais do som direto, porque todo o realismo deveria ser conferido ao comentário sonoro, iluminando a realidade do silêncio e do mistério. Músico e cineasta se assemelham nos finais surpreendentes e comovedores pelo revés, como um roteiro inacabado, sem ponto final. Quando Rota morreu, em Roma, 1979, Fellini declarou: "É uma presença-ausência". Como sempre havia sido.

Nesta pág., cartazes de *O Poderoso Chefão 2* **(esq.) e** *Julieta dos Espíritos* **(acima), ambos com trilha de Rota. Na pág. oposta, desenho de Fellini do maestro que está em vias de se tornar o mais executado músico italiano do pós-guerra**

ILUSTRAÇÃO FEDERICO FELLINI COPYRIGHT © DIOGENES VERLAG AG ZÜRICH

ENSAIO FORA DA ACADEMIA

O responsável pelo acervo musical do maestro conta como sua obra está superando os preconceitos da vanguarda

O musicólogo Francesco Lombardi é o responsável pelo arquivo pessoal de Nino Rota, que compreende em torno de 20 mil itens, entre partituras, correspondência, autógrafos musicais, fotografias, gravações. O acervo é mantido na Fundação Giorgio Cini, em Veneza, a maior entidade cultural privada italiana (www.cini.it). Nesta entrevista exclusiva concedida a **BRAVO!** *por escrito, ele fala da repercussão atual e dos preconceitos que ainda rondam a obra de Rota. — RP*

BRAVO!: Qual o perfil do músico que se interessa pela obra de Nino Rota hoje em dia?
FRANCESCO LOMBARDI: Há um largo espectro de músicos que o consideram um mestre segundo diferentes pontos de vista. De Björk a Riccardo Muti, passando por Carla Bley, Gidon Kremer e, por que não, Woody Allen, que há alguns anos me escreveu dizendo que "ele era grande".
E a Academia, hoje, precisa de Nino Rota?
Mas o que é a Academia hoje? E, sobretudo, quem precisa da Academia?
A atual cena de concerto ainda rejeita a música culta de Nino Rota? Ou apenas os compositores contemporâneos?
Seria errado dizer que ele seja ainda abertamente hostilizado, mesmo porque, nos últimos anos, a música de Rota tem sido cada vez mais executada por toda a Europa, nos Estados Unidos e no Japão. Permanecem ainda preconceitos da parte daqueles músicos e diretores artísticos que queriam, mais do que a qualquer outro, resumir Rota à condição de músico de cinema que, como outros de sua geração, também escrevia música "clássica". Certos intérpretes ainda consideram comprometedor ou reacionário tocar essa música, mas eu diria que são poucos. Sobretudo, acho que esteja começando uma nova era, na qual o papel do intérprete será

DISCOGRAFIA

TRILHAS ORQUESTRAIS

Nino Rota Music for Film – Riccardo Muti, Filarmonica della Scalla. *Il Padrino, Otto e Mezzo, La Dolce Vita, Prova d'Orchestra, Rocco e i Suoi Fratelli, Il Gattopardo*. (Sony, 1997)
Nino Rota – Orchestra Filarmonica della Scala, Riccardo Muti. *La Strada, Concerto for Strings*, baile de *Il Gattopardo*. (Sony, 1995)
Nino Rota Musiques de films de Federico Fellini – Orchestre de la Suisse Romande, Fabio Luisi. *Amarcord, Roma, La Strada, Otto e Mezzo*. (Espace, 2000)
Fellini & Rota: I Film, le Musiche – Direção original de Carlo Savina. (Cam/Sony, 1999)

CONCERTOS

Nino Rota: 2 Concerti per Pianoforte – Giorgia Tomassi, Filarmonica della Scala, Riccardo Muti. (EMI, 1999)
Nino Rota Cello Concertos nºs 1 & 2 – Dmitry Yablonsky, I Virtuosi Italiani, Daniel Boico. (Chandos, 2001)

MÚSICA DE CÂMARA

Rota Chamber Music – Ensemble Nino Rota, Massimo Palumbo. (Chandos, 2000)
Nino Rota Chamber Music – Ex Novo Ensemble. (ASV, 2000)

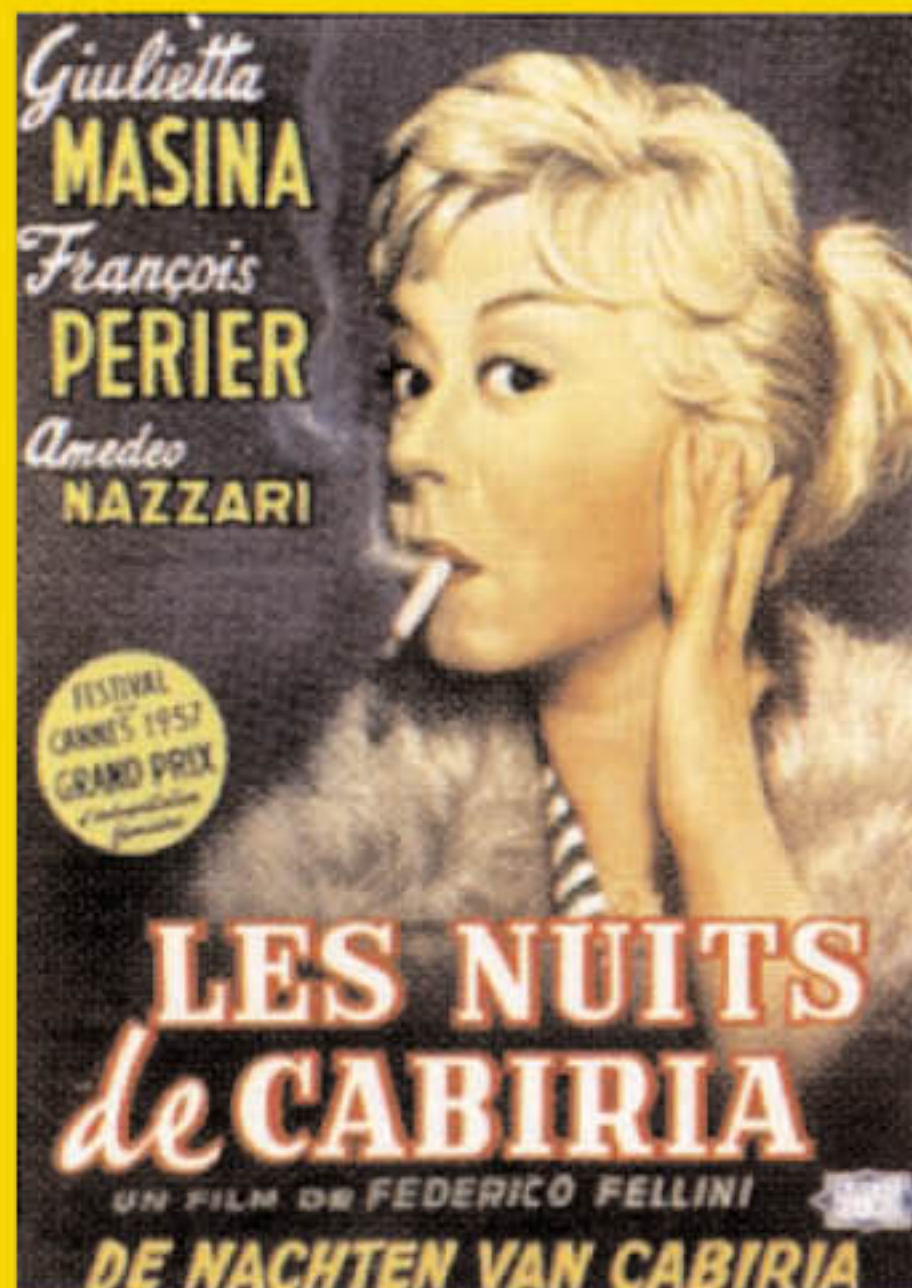
MÚSICA SACRA

Nino Rota Oratorio "Mysterium" – Solistas, coro, coro infantil e orquestra. Armando Rezi, direção. (Claves, 1993)

PIANO SOLO

Nino Rota: Variazioni e Preludi – Michele Francesco Battista, piano. (Kicco, 1994)
Nino Rota L' Oeuvre pour Piano Seul – Danielle Laval. (Auvidis, 1995)

VÁRIOS

Le Cinéma – Gidon Kremer, violino. (Teldec, 1998)
Amarcord Nino Rota – The Carla Bley Band, Bill Frisell, Deborah Harry, Steve Lacy e outros. William Fischer, direção. (Hannibal, 1982)
Andrea Griminelli's Cinema Italiano – Deborah Harry, Luis Bacalov. (Decca, 2001)
Canções para Fellini – Katyna Ranieri. (BMG, 1987)
Omaggio a Federico e Giulietta – Caetano Veloso. (Universal, 1999)
Passione – Zizi Possi. (PolyGram, 1999)
Nino Rota por Solistas Brasileiros – Zé Nogueira, Guinga, Roberto Corrêa, Chiquinho do Acordeon, Zé Gomes, Dudu Alves, Théo de Barros, Ciano e Roberto, Luiz Carlos Borges, Henrique Cazes, Laércio de Freitas, Rafael Rabello, Joel Nascimento, Toinho Alvez. Direção de J.C. Botezelli. (Kuarup, 2001)

menos sacralizado. Aí, poder-se-á enfim escutar muita música – e não só a de Rota – abandonada nas gavetas. Nos últimos dez anos, Rota tem sido muito tocado e, caso isso prossiga, ele poderá vir a ser o mais executado músico italiano da segunda metade do século 20.

Rota foi acusado de ultrapassado pelos adeptos da Escola de Frankfurt (que, com Theodor Adorno à frente, esteticamente ditavam o serialismo dodecafônico). Os compositores ainda devem levar em conta a estética de Adorno nestes tempos pós-vanguarda?

Que bom título para um livro! Como responder? É preciso que Adorno seja considerado um nome como qualquer outro. E não, absolutamente, como tem sido, a única fonte possível de evoluções da linguagem musical. Ao contrário, seu limite de fato foi exatamente considerar a música como "linguagem", e não como expressão artística complexa que não pode, por sua própria natureza, ter uma evolução unívoca e linear. Não há somente "o caso Rota" a demonstrar que a principal riqueza do século 20 é a multiplicidade – e uma vastíssima multiplicidade – de músicas e linguagens que se acumulam dentro da própria música. Também evoluíram os procedimentos composicionais que, se tinham em conta os princípios teóricos (e não apenas aqueles exclusivamente adornianos), cresceram em virtude da sempre maior e mais fiel reprodutibilidade da própria música e da conseqüente difusão de um número enorme de composições musicais.

Quando surgiu o conceito de "Candor", de candura, ligado à figura de Rota?

Muitas pessoas que o conheceram o definiram "cândido" também no sentido de estranhamento ou alheamento ao tempo imanente – caso do cineasta Federico Fellini, do ensaísta Fabio Finotti e do poeta Andrea Zanzotto (*textos reunidos no livro* La Storia del Candore).

O "eu lírico" do qual se fala nesse livro diz respeito a um ideal italiano de beleza atual ou herdado da Renascença?

Essa idéia nasce de um ensaio de Giovanni Morelli (*Nino Rota e la Quarta Persona Singolare del Soggetto Lirico*). Diria que a voz poética interna em Rota, não obstante o acúmulo de materiais pré-existentes, é absolutamente única e inconfundível. E, como disse o próprio Morelli, fruto de um procedimento tão alto e sofisticado a ponto de provocar tamanha inversão de valores, cuja conseqüência chega a preceder a premissa, em uma espécie de antecipação do Pós-Modernismo – algo absolutamente ampliador para os seus contemporâneos (presos à obra em si, enquanto a relação de Rota com o público sempre foi positiva).

Como associar a idéia de "Candor" ao Novecentos? A vanguarda oficial do século 20 sempre se manteve afastada de qualquer "candura".

Não foi só a vanguarda oficial a dissipar essa idéia e permanecer distante dela. Mas foi a própria história e os horrores da Segunda Guerra Mundial que vieram a tornar essa categoria efetivamente muito mais subversiva do que, provavelmente, o próprio Rota pudesse imaginar. A ele, bastava garantir um espaço em que se sentisse livre para criar e dar voz à própria inspiração.

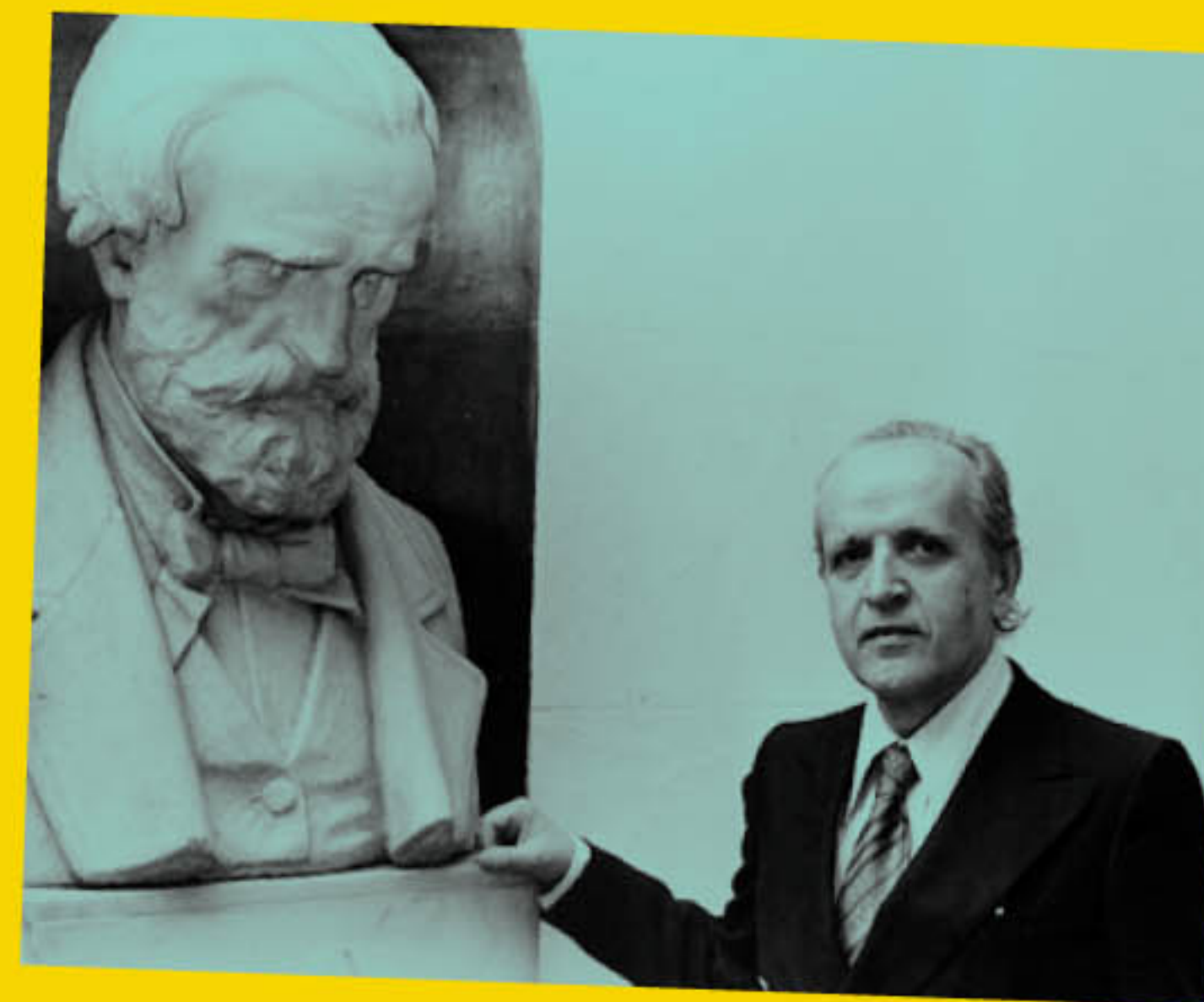
Parece que a idéia de "Candor" fica mais evidente na música que ele fez para o cinema do que na sua produção de concerto. O sr. concorda?

Não consigo encontrar grande diferença entre os dois Rota, senão pelas limitações impostas pela necessidade cinematográfica. No fundo, Rota compôs alguns de seus títulos mais importantes por encomenda, fosse para o cinema, para o teatro e na música sacra (se pensarmos nos filmes de Fellini e/ou de Visconti, nas óperas líricas, na música para balés e em oratórios como o *Mysterium*).

O sr. acha que Nino Rota chega a alcançar uma completa expressão da alma italiana no que ela possa guardar de popular, folclórico, meridional?

Sim e não, no sentido mais contemporâneo da coisa. A sua música é plena de referências a compositores de países diversos, dos quais ele assimila estilos e sons (de Prokofiev a Ravel, de Rossini a Verdi e a Dvorák, Stravinsky e mil outros). Mas Rota quis viver na Itália, e do seu som emerge uma identidade nacional tão forte a ponto de poder se mimetizar com a sonoridade européia e depois, quase sempre, fazer chegar a ela uma voz – com freqüência confiada ao trompete e/ou ao violino. Voz totalmente expandida e descontextualizada. Como um anjo cândido vindo lembrar o mundo da vastidão e potência da mensagem musical. ■

FOTO FONDAZIONE GIORGIO CINI-ARCHIVIO NINO ROTA/DIVULGAÇÃO

Na página oposta e acima à direita, cartazes de outros filmes de Fellini que o compositor ajudou a tornar clássicos: *Oito e Meio*, *Noites de Cabíria* e *Amarcord*. À dir., Rota junto ao busto de Verdi no asilo de músicos, em Milão

O som da Revolução

O cubano Leo Brouwer, compositor cuja obra para violão se equipara à de Villa-Lobos, visita o Brasil pela primeira vez. Por Sidney Molina

Brouwer em performance-solo (à esq.) e com Piazzolla (acima), com quem gravou nos anos 80: estrela entre os grandes

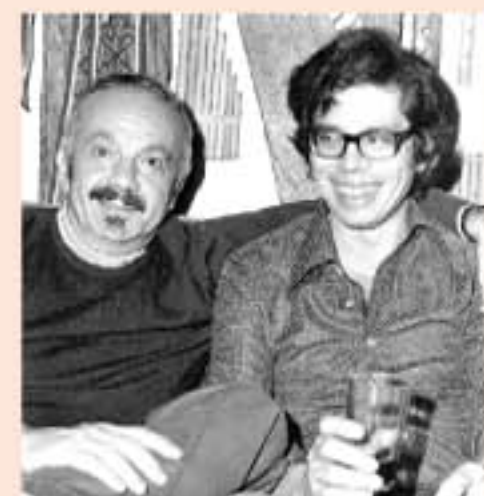
FOTOS DIVULGAÇÃO

O Panorama Internacional de Violão, sediado no Rio de Janeiro, promove neste mês uma homenagem e um encontro pioneiro com o instrumentista, compositor e maestro cubano Leo Brouwer e sua arte "única, solar, universal". Em sua honra, nomes fortes do repertório de concerto e do popular — como Turíbio Santos e Guinga, Antônio Madureira e Rey Guerra, Grupo Romançal e Quarteto de Cordas da Sinfônica de Cuba, além de solistas como Lula Galvão, José Paulo Becker, Francisco Frias e Paulo Sérgio Santos — sobem ao palco do dia 5 ao dia 11. A programação está distribuída pela Sala Cecília Meireles, Escola de Música da UFRJ e Paço Imperial com recitais, concertos, debates e *master classes* e inclui uma breve retrospectiva filmográfica de títulos produzidos no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) com trilha sonora de Brouwer.

Respeitado mundialmente e personalidade nacional em Cuba — país onde um compositor de vanguarda é reconhecido nas ruas —, Leo Brouwer fundiu um autêntico balanço latino com a vanguarda experimental dos anos 60-70. Com o tempo, afastou-se da complexidade em nome do minimalismo e de formas mais próximas à simplicidade ritualística. Bom exemplo dessa fase recente são suas *Paisagens Cubanas*, ciclo para diversas formações, como violão-solo, percussão e clarinete ou quarteto de violões. Admirador incondicional do húngaro Béla Bartók (1881-1945), da cultura ioruba e da *nueva trova* cubanas, da beatlemania e da MPB, da qual é profundo conhecedor, Brouwer é também o autor de mais de cem trilhas, entre filmes e balés. No cinema, fizeram fama sua música para o romance mexicano *Como Água para Chocolate*, sua trilha de maior celebridade, e seus confrontos com Hollywood, fossem por razões de ordem contratual ou estética.

Membro do comitê honorário da Istituzione Musicale Italo-Latinoamericana, ao lado de Claudio Abbado, Riccardo Muti e Pierre Boulez, diretor titular das orquestras sinfônicas de Havana (Cuba) e Córdoba (Espanha), Leo Brouwer é referência para violonistas do mundo inteiro. Autor da mais importante obra para seu instrumento da segunda metade do século 20, não há aprendiz que não tenha tocado ao menos um de seus *Estudos Simples*, iniciados há 40 anos e hoje em seu terceiro ciclo. Apresentadas e gravadas pelos principais intérpretes do mundo, peças de Brouwer são parte obrigatória do repertório de cursos universitários e concursos de violão. Obras como *Elogio de la Danza* (1964), *La Espiral Eterna* (1970) e *El Decamerón Negro* (1981) já seriam suficientes para tornar seu autor um clássico do instrumento de seis cordas. Quem conhece suas *Canções de Gesta* — obra orquestral que já regeu à frente da Filarmônica de Berlim — ou sua produção para voz, percussão ou flauta pode dimensionar o privilégio que representa, para um violonista contemporâneo, ter um compositor desse porte escrevendo tanto e tão bem para o seu instrumento. "O violão é uma orquestra em miniatura", Brouwer diz em entrevista exclusiva a **BRAVO!**.

Com 62 anos de idade e ainda "pró-revolucionário", Brouwer vive em Córdoba, cidade espanhola onde, séculos atrás, uma mesquita foi construída cuidadosamente de modo a preservar a catedral que havia no local. "Espero que a Palavra possa predominar sobre as armas", disse, referindo-se ao atual conflito mundial. Vem ao Brasil finalmente. Sua visita a um país de tamanha tradição violonística preenche, ainda que tardiamente, uma lacuna deixada em aberto pelo século 20.

A seguir os principais trechos da entrevista, concedida por telefone, da Espanha. ■

A aliança da vanguarda com o Realismo Socialista

O espírito livre que criou um grande repertório violonístico. Por Teresinha Prada

Foi o escritor Alejo Carpentier, como todo cubano um aficionado por música, quem sabiamente afirmou que o violão passou de instrumento da cultura colonizada a instrumento latino-americano por excelência. Tal destino acarretou um bem e um mal. A fácil assimilação pelas camadas populares fez do instrumento o mais difundido da América, mas produziu rejeição na área de concerto. A situação seria revertida há menos de um século, dada a união do violonista espanhol Andrés Segovia com criadores de grande porte. Nisso, a década de 20, de quando data sua amizade com Villa-Lobos em Paris, foi áurea. Os *12 Estudos* de Villa, comparados aos de Chopin para o piano, ultrapassam a linguagem romantizada do violão sem destituí-la dos traços de origem nacionalista. Segovia tocou alguns deles, mas foi a estréia da integral nos anos 60, por Turíbio Santos, que coincidiu com um *boom* mundial do violão de concerto.

Leo Brouwer surge em meio a esse cenário, trazendo a vanguarda da década de 60 para o violão e, como Villa, estabelecendo pontes entre o local e o universal. (Note-se que, em dezembro de 1956, Cuba promovia o primeiro festival no mundo dedicado a Villa-Lobos.) Tem a assinatura de ambos o repertório latino-americano mais conhecido e executado nos meios acadêmicos e salas de concerto internacionais. Os dois autores mantêm pontos em comum. Villa foi um digno representante da agenda nacionalista da Era Vargas, e Brouwer, um ilustre filho da Revolução Cubana. Emergem em contextos de retórica política forte, que buscam reforçar sentimentos de conformação de nação. Impregnado da euforia inicial do regime, quando revolucionar era a práxis diária, Brouwer iria representar seu país em 1961 no Festival de Outono de Varsóvia. O congresso mundial foi ao encontro de seu ideal: uma aliança entre vanguarda e Realismo Socialista, valores estéticos e demandas revolucionárias.

Mesmo se houvesse críticas do socialismo cubano à sua obra moderna por não produzir ressonância nas massas, Brouwer emerge como um líder, francamente mais próximo da chamada "escola polonesa". Não fez concessões, não subestimou o discernimento do público, não adotou o que julgava serem atitudes "burguesas". Mesclou sons afro-cubanos, música popular e temas extramusicais sem fazer uso de clichês, fossem de vanguarda ou de música latina. Ganhou renome na Europa a partir dos anos 70, depois de ouvido em Cuba pelo italiano Luigi Nono e o alemão Hans Werner Henze, já dois mitos da vanguarda. Brouwer abandonou a fase vanguardista quando quis – e sem aparentar tensão. Sua obra *La Tradición se Rompe... pero Costa Trabajo* (1967-69), para orquestra, antecipa o Pós-Modernismo. As três fases de sua música – nacionalismo, experimentalismo, nova simplicidade – não formam blocos fechados no tempo. Como Villa-Lobos, Leo Brouwer é um espírito livre. Como aquele, domina a linguagem do instrumento e sabe explorar suas qualidades sonoras. Nele confirma-se uma legítima expressão latino-americana, no que isso guarde de originário e de original.

BRAVO!: Sua obra revolucionou a história do violão na segunda metade do século 20, tendo um papel comparável ao que Villa-Lobos teve para a primeira metade. Que instrumento é esse, o violão?

Leo Brouwer: O violão é, para mim, uma orquestra em miniatura, tanto em cores quanto em possibilidades. Escrevo para o violão como se fosse para uma orquestra.

A exemplo das *Bachianas Brasileiras*, de Villa-Lobos, a série *Paisajes Cubanos* vem sendo constituída ao longo de anos. Quantas *paisajes* foram escritas até agora?

A primeira foi *Paisaje Cubano con Rumba*, para flautas doce, depois transcrita para quarteto de violões e também para grupo de percussão. Há a *con Ritual*, para percussão e clarinete, *con Campanas* e *con Tristeza*, para violão-solo, e *con Lluvia*, para quatro violões.

Um conceito unívoco de "paisagem sonora" permeia a série?

Para mim, o que difere é o fato de que uma paisagem só possa ser caracterizada por sua cultura. Todos os países do mundo têm árvores, montanhas, flores; todos têm inverno. O que diferencia a pura natureza é a presença do homem ao redor dela.

Nesse sentido, tais "paisagens" parecem buscar elementos universais presentes na cultura cubana, e não o "nacionalista" ou "folclórico".

Países como Brasil e Cuba têm uma cultura popular viva bastante intensa. No meu caso particular, é importante ressaltar que, desde criança, tive um choque muito forte a partir do contato com a cultura ioruba. Nela há origens comuns com a música medieval européia, há a escala pentatônica – utilizada há mais de 2 mil anos –, há uma série de ritmos ritualísticos básicos, etc. Tais elementos escapam ao nacional e ao folclore. Nunca concebi tais raízes ligadas ao entretenimento, à música "fácil".

Esses elementos parecem estar mais explícitos na sua produção dos últimos 20 anos, o que aproxima sua obra da corrente denominada "nova simplicidade". Para o sr., a simplicidade é um ponto de partida ou de chegada?

É muito interessante essa pergunta, porque se trata realmente de uma dupla atividade. Por um lado, eu acredito que nunca haverá um ponto final na estética. Por outro, a composição sempre fará uso de fatores conhecidos da história, apenas trabalhados de outra maneira.

Como foi a experiência de trabalhar com cinema em Hollywood?

Francamente não foi boa. Grandes empresas, como a 20th Century Fox, não têm a menor idéia do que seja

Onde e Quando

Panorama Internacional do Violão – Edição 2001. De 5 a 11.
Encontro com Leo Brouwer
Concertos, filmes e *master classes*.
Sala Cecília Meireles, Paço Imperial e Escola de Música da UFRJ, no Rio de Janeiro, RJ. Informações:
www.panoramadoviolao.com.br

"música funcional". Já um trabalho bem mais interessante adveio da criação do Instituto de Artes Cinematográficas de Cuba que, com sua extensa história de cinema de arte, ligada à Europa e a homens como, por exemplo, Glauber Rocha (que foi meu amigo pessoal), caminhou no sentido oposto. Sem clareza sobre a função da música, a indústria cinematográfica norte-americana é um verdadeiro monstro devorador.

Como está a arte em Cuba hoje?

Há grandes jovens talentos, mas o que me preocupa é a falta de meios, o que é agravado pelo embargo econômico. Por causa do bloqueio, por exemplo, minha obra *El Decamerón Negro*, dedicada à violonista americana Sharon Isbin, demorou seis anos para ser editada nos Estados Unidos.

Vivendo em Córdoba, cidade que simboliza a convivência pacífica entre cristãos, judeus e muçulmanos, que avaliação o sr. faz da atual crise mundial?

Lamentavelmente os extremos se tocam. O fundamentalismo excessivo do Taleban encontra-se com o fanatismo norte-americano pelo poder, sobretudo econômico e de ingerência. Na época da dominação árabe na Espanha, a Grande Mesquita de Córdoba abrigava e permitia a prática dos três cultos – isto é, a Palavra predominava sobre os conflitos. Tomara que ela possa predominar sobre as armas também agora.

O músico cubano com Egberto Gismonti (abaixo): apreço pela MPB e mútuo reconhecimento

Quais são seus projetos atuais?

Acabo de recuperar o tempo para compor, depois de ter trabalhado três anos apenas esporadicamente. Estou concluindo outra série de dez *Estudos Simples* para violão-solo.

É a terceira série?

Sim. Eu gosto muito dos resultados que alcancei nessa área, apesar de não ser nada simples escrever "estudos simples".

O que motiva sua primeira visita ao Brasil?

Tenho tentado há muito tempo buscar um contato mais próximo com o Brasil. Recebi diversos convites para estar no Brasil nos últimos anos, mas infelizmente eles não se confirmaram. Estou contente que agora tudo tenha dado certo.

O sr. tem uma forte relação com diversos artistas da música popular brasileira. Quando começou essa aproximação?

Eu comecei a me envolver de uma maneira apaixonada com a música brasileira em 1967-68, época de festivais importantíssimos. E tive a sorte de me comunicar com a maioria dos músicos brasileiros de destaque. Sou amigo pessoal de Caetano, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Egberto Gismonti; conheci Clementina de Jesus; Djavan dedicou-me um disco; conheço Simone, Paulinho da Viola, etc. Somos culturas-irmãs, e o contato que tenho é um contato entre irmãos.

O sr. assina algumas versões bem pessoais de canções de Lennon e McCartney. É possível falar em influência dos Beatles?

Eles foram geniais. Não foram uma influência específica sobre mim, nem posso dizer que estejam relacionados diretamente com a minha escrita. Mas foram um símbolo de liberdade, de exploração sonora, de cultura. O conjunto das canções é um exemplo de perfeição, e seu estudo é importante para a compreensão da essência da música popular.

Seu primeiro contato com o violão se deu via ensino formal?

Não, quando eu comecei a tocar violão estava unicamente interessado na música popular. Pouco depois, no entanto, fui seduzido pela polifonia – pela música renascentista inicialmente – e, logo, por "outras" músicas.

Para a formação de um compositor hoje, harmonia e contraponto ainda são fundamentais?

Sim, porque a facilidade excessiva proporcionada pelo computador e por outros meios tecnológicos é muito perigosa. Eu creio que o trabalho artesanal do compositor é equivalente ao treinamento de um esportista: tal como um atleta, o compositor deve passar por um rigoroso treinamento.

Na sua obra, ainda vale o uso de recursos como a seção áurea, isto é, de um clímax?

Depende da obra. Tal como em Béla Bartók – um dos maiores músicos de todos os tempos –, minha peça *Lágrima*, para orquestra de cordas, utiliza proporções áureas na distribuição dos grupos de sons. Na verdade, nunca parto de relações formais apriorísticas. Eu componho de maneira tal que o som possa gerar o seu próprio desenvolvimento. Não se pode aprisionar os sons. Cada som tem sua personalidade, e eu, como compositor, não posso impedir a manifestação dessa personalidade.

Em *Paisaje Cubano con Lluvia* parece estar em jogo algo mais do que a qualificação cultural de uma paisagem natural; tal como os versos de Borges ao dizerem que "la lluvia es una cosa que sin duda sucede en el pasado", sua obra parece sugerir a possibilidade de identificação entre arte e natureza. Na música, história e natureza ainda podem coincidir?

Sim, mas não como pintura, não como citação. O fato é que os componentes da criação artística e da natureza são, de algum modo, os mesmos. Podemos observar tal identidade facilmente no cinema: um filme tem tema, conteúdo, ritmo, cores. Uma obra natural – como uma árvore e suas raízes, folhas, etc. – compartilha, assim, sua estrutura com as formas da criação artística.

Registros Históricos

Leo Brouwer gravou 17 discos como violonista, a maior parte pelo EGREM, órgão cubano para edição de músicas e partituras de difícil acesso no mercado internacional. Há gravações suas como solista editadas pela Deutsche Grammophon (DG) e outros 17 registros seus como regente por selos multinacionais. Como compositor, Brouwer figura em 118 discos de intérpretes de carreira internacional. A seguir, os principais destaques. – SM e TP

O violonista

Musique Contemporaine pour Guitare. Obras de Busotti, Quedreny, Arrigo, Halsster, Blanco, Brouwer. (DG, 1971)
Cimarrón. Obra de Hans Werner Henze. (DG, 1970)
Werke für Gitarre Solo. Obras de Sanz, Narvaez, Sor, Cardew, Henze, Brouwer. (DG, 1971)
Leo Brouwer de Bach a los Beatles. Vários. (Egrem/Velas, 1981)

O regente

Leo Brouwer. Musici Mundi Chamber Orchestra. Obras de Brouwer, Gershwin, Luciani, Telemann, Vivaldi. (Frame, 1994)
Tango. Orquestra Filarmônica de Liège e Astor Piazzolla, Cacho Tirao, Marc Grauwels e Guy Lukowski. Obras de Piazzolla. (Carrere, 1986)
Fantasía para un Gentilhombre. Julian Bream e RCA Victor Chamber Orchestra. Obras de Rodrigo. (BMG/RCA, 1993)

Intérpretes Internacionais

Guitar Concertos. John Williams & London Sinfonieta. (CBS, 1980)
Guitarre. Philippe Azoulay. (Mandala, 1999)
Leo Brouwer. Álvaro Pierri. (Analecta, 1995)
Portrait of John Williams. Com John Williams. (Columbia, 1991)
Manuel Barrueco. Manuel Barrueco. (Emd/EMI,1997)
Nocturnal. Julian Bream. (Emd/EMI, 1994)
Obras de Leo Brouwer. Miguel Trápaga. (Ópera Três, 1999)
Spirit of the Guitar/Music of the Americas. John Williams. (Sony, 1989)
The Black Decameron. John Williams. (Sony, 1997)
20 Estudios Sencillos. David Tanenbaum. (GSP, 1990)

Intérpretes Brasileiros

A Queda dos Pássaros. Paulo Porto Alegre. (EGTA, 1997)
Latin America Music for Two Guitars. Sergio & Odair Assad. (Elektra/Nonesuch, 1985)
Latin American Classics for Guitar. Turíbio Santos. (MHS/Erato/Kuarup, 1982)
Quaternaglia – Integral para Quarteto de Violões. Quarteto de Violões Quaternaglia. (JHO, 1995)

O incendiário

Biografia e coletânea da produção de Serge Gainsbourg reacendem, dez anos depois de sua morte, o mito do bardo francês

Por Fernando Eichenberg, de Paris

Gainsbourg com Jane Birkin (à esq.): relação duradoura e amor violento explícito na música *Je T'Aime Moi non plus*, de 1969, censurada mundo afora

FOTO HULTON/GETTY

"Era uma vez Gainsbourg, príncipe louco de um mundo demasiado restrito para si. Ele escondia sua vulnerabilidade atrás de uma insolente agressividade que, à imagem de seu coração e sua face, não representava mais do que a parte superficialmente visível desse *iceberg* fervente e generoso." Entre tantas outras, as palavras de luto da ex-musa Brigitte Bardot voltaram a ressoar neste ano, marco de uma década da morte de Serge Gainsbourg. No sábado 2 de março de 1991, por volta das 18h, na residência de número 5 bis da rua de Verneuil, em Paris, extinguia-se o homem e acendia-se um mito. Para relembrar a data, foram recentemente lançados na França *Gainsbourg*, a biografia definitiva de Gilles Verlant, o álbum duplo *Gainsbourg Forever*, coletânea de 43 canções, e uma caixa homônima de 18 CDs.

Quem é Serge Gainsbourg? Qual seja o caminho traçado para se tentar alcançá-lo, haverá sempre uma via na contramão, estradas paralelas e sinuosos e obscuros corredores subterrâneos para desmentir qualquer univocidade na interpretação do personagem. Gainsbourg é Lucien Ginzburg de nascimento, que desde menino escutava Scarlatti, Bach, Chopin, Gershwin e Irving Berlin no piano paterno. "Meu pai parou em Schumann, Debussy e Ravel, mas eu continuei com Stravinsky, Schoenberg e Alban Berg", dizia. É o jovem pintor frustrado, estudante de belas-artes, que passou do clássico ao Impressionismo, Cubismo, Fauvismo, Surrealismo e Dadaísmo. "Depois me perdi, já não sabia onde estava. Lamento não ter sido Dalí. Ou Paul Klee, Max Ernst...." É o pianista de cabaré da *rive gauche*, adorador de Billie Hollyday, Art Tatum, Cole Porter, Thelonius Monk e Dizzy Gillespie. É, aos 30 anos, um iminente compositor *chansonnier*, pela simples descoberta das modernas melodias e da voz ácida de Boris Vian.

Gainsbourg é, sobretudo, poeta maldito e músico popular-erudito, autor de preciosidades musicais como *La Javanaise*, *Le Poinçonneur de Lilas*, *Je Suis Venu Te Dire que Je M'En Vais*, *Initials B.B.*, *Melody Nelson*, *Bonnie and Clyde*, *Dieu Fumeur de Havanes* ou *La Décadence*. É o compositor de canções fáceis, para embolsar dinheiro fácil, mas também o visionário experimentalista. Mestre da bricolagem inovadora, atravessou todos os sons, do jazz ao hip-hop, passando pelo reggae e o pop. Apropriava-se de um tema de Dvorák e do ritmo poético de Edgar Allan Poe e reinventava uma nova canção. É compositor requisitado, provedor de sucessos para as mais distintas vozes femininas: Petula Clark, Juliette Gréco, Françoise Hardy, France Gall, Barbara, Dalida, Nana Mouskouri, Anna Karina, Catherine Deneuve ou BB. Sua última *lolita* foi Vanessa Paradis, para quem compôs 11 músicas do disco *Variations sur le Même T'Aime*, e de quem dera a definição tipicamente gainsbourguiana: "Ela emana uma aura de sedução, uma luz própria às estrelas... Paradis é o inferno!". Inspirado na luminescente ninfeta de 17 anos recém-feitos e no ídolo-poeta Arthur Rimbaud, ele regurgita canções de amor em estado puro e sofrido, como *L'Amour en Soi* e *Ophélie*. "Vou tentar reunir-me a Rimbaud. Um dia o encontrarei, em algum lugar na Abissínia, onde ele fazia o tráfico de armas e de ouro...", dizia.

Gainsbourg é o provocador delinqüente frente às câmeras de tevê, que incendeia, diante de um apresentador atônito, uma nota de 500 francos para denunciar a ganância tributária do governo; em outra, anuncia em alto e bom som para uma Whitney Houston de olhos esbugalhados, sentada ao seu lado: "*I want to fuck you!*". Gainsbourg usava a mídia para escandalizar; a mídia usava Gainsbourg para elevar a audiência. É ele o autor de *Aux Armes et Caetera*, versão rude e iconoclasta da *Marseillaise*, o ilibado hino nacional francês. Num concerto em Estrasburgo, enfrentou irados e ruidosos pára-quedistas do exército nacional e subiu ao palco sozinho para cantar, *a cappella*, o hino original. É também o espectador, das janelas do Hotel Hilton, dos protestos de Maio de 68: "Dali, ouvia os bangue-bangues dos moleques. Fiquei esperando que passasse. Acompanhava tudo pelo tubo catódico, no ar-condicionado".

Gainsbourg é o autor do furor erótico de 1969 *Je T'Aime Moi non plus*, censurado pelo Vaticano e, na época, proibido em diversos países, tanto no Brasil da era militar como na Suécia da era liberal. Inicialmente reservados a Brigitte Bardot, os versos de sensualismo explícito e gemidos lúbricos acabaram revelados pelas agulhas dos toca-discos na voz de Jane Birkin. Ele não pregava a liberação sexual, estava apenas interessado no hedonismo individual. É também o cineasta *underground* de quatro filmes, entre eles *Equateur*, ostensivamente vaiado no Festival de Cinema de Cannes, e *Charlotte for ever*, tardiamente elogiado por Jean-Luc Godard. Antes, com sua filha Charlotte, havia causado polêmica com a letra e o videoclipe da canção *Lemon Incest*, no qual aparece estendido numa cama redonda, torso nu, vestindo a parte de baixo do pijama, e Charlotte, ajoelhada ao lado, com a parte de cima. Explicação: "A crítica me demoliu, disseram que era incesto. Mas não, era a vertigem do incesto".

FOTO FRÉDÉRIQUE VEYSSET (EXTRAÍDA DO DISCO VARIATIONS SUR *LE MÊME T'AIME*, DE VANESSA PARADIS)

O Que e Quanto

***Gainsbourg*, biografia. Gilles Verlant, edit. Albin Michel, 763 págs., 165 francos.**
***Gainsbourg Forever*, coletânea de 43 canções em álbum duplo, 209 francos.**
***Gainsbourg Forever*, caixa com 18 CDs (Universal), 2 mil francos**

Gainsbourg, codinome Gainsbarre (à dir.). Um sedutor de irresistível fealdade em busca do feminino ideal: 11 canções para Vanessa Paradis (na pág. oposta) inspiradas nos "infernos" da ninfeta e na poesia de Rimbaud

FOTO CAMERA PRESS/KEYSTONE

Gainsbourg é o sedutor de irresistível fealdade, que transita por anônimos lençóis de prostitutas e conquista as mais belas, inatingíveis e desejadas mulheres. "A feiúra é superior à beleza, pois é permanente", dizia. Com Brigitte Bardot, viveu uma paixão ardente e efêmera, da qual herdou sentimentos indeléveis. Dela, diria: "A mulher ideal, no absoluto". Com Jane Birkin, inseparável companheira, experimentou uma relação duradoura e intensa. "Foi um amor violento", observou, com todos os sentidos que comporta a afirmação e todas as conseqüências resultantes da inevitável separação. "Eu a perdi por causa de meus abusos", admitiu. Gainsbourg é "o homem incandescente em frágil desespero", definiu Catherine Deneuve.

Gainsbourg é Gainsbarre, seu duplo, personagem inventado por ele mesmo na década de 80 como uma desculpa a suas excentricidades, seus constantes excessos alcoólicos e suas vertigens depressivas. Ao Gainsbourg pai fraterno e dedicado, ao homem sensível, insolente, opõe-se o Gainsbarre revolto, ébrio, notívago, transverso e transviado; o Gainsbarre da barba de três dias, movido a nicotina, cínico, misantropo e misógino amoroso. Dr. Jekyll e Mr. Hyde. O manipulado debatia-se contra o manipulador. "Em casa, escuto o silêncio, mas, na rua, preciso do *crash*, *destroy*", admitia. "Gainsbarre matou Gainsbourg como uma vingança por ter sido por ele criado", sentenciou Charles Trenet, no rastro emocional de seus funerais.

O biógrafo Gilles Verlant revelou ter sido aspirado pelo desejo de contar a vida do personagem ao escrever, certa vez, uma única sentença: "Gainsbourg esconde seu imenso pudor poético sob uma máscara de transtornante obscenidade". Para ele, Serge Gainsbourg estava resumido nessa frase, ditada pelo inconsciente: "Gainsbourg e Gainsbarre. O poeta e o provocador. O tímido e o exibicionista. O esteta e o escatólogo. O austero e o pornógrafo. O dândi e o vagabundo. O milorde e o vadio. O chorão e o mata-mouros. O farsista e o desesperado. O burlesco e o trágico. O sonhador e o egoísta. O gênio e o falsário".

Em 1981, dez anos antes de sua morte, num de seus ímpetos dadaístas, Gainsbourg aceitou o desafio de simular uma entrevista do além, como se já tivesse abandonado o mundo dos mortais. Em dado momento do surreal testamento, ele diz: "Inútil querer sobreviver pelos seus atos, sua obra. Querer sobreviver é algo de uma arrogância monstruosa. Não há eternidade. Há eternidades de 300, 400, 700 anos... E então? E aí?".

E aí, sobrevive o mito Gainsbourg. Arrogante e docemente eterno.

NOTAS

O ponto de ebulição do blues

O guitarrista Robert Cray apresenta, em São Paulo e no Rio, a diversidade de um criador que funde gêneros e expande a tradição. Por David Whiteis, de Chicago

Shows ao vivo do guitarrista, vocalista e atual sinônimo do blues americano Robert Cray costumam demonstrar a mesma destreza e diversidade da sua música gravada. A tropa de choque que o acompanha tem versatilidade o bastante para apoiá-lo em qualquer de suas jornadas estilísticas e estéticas. Ancora e puxa a performance da banda, a combinação única de Cray: integridade artística, entrega emocional e coragem para o improviso. Dividindo o palco com o também guitarrista Jeff Healy, grande nome do blues no Canadá, The Robert Cray Band chega ao Brasil neste mês para dois shows em São Paulo e um no Rio de Janeiro, nos quais faz soar o melhor acordo entre a firme declaração do blues e a esplendorosa sofisticação do rhythm & blues. É música intensa a ponto de partir corações e branda a ponto de mansamente conduzir estados emocionais por enevoados turnos de melancolia. Completa a cena a persona musical de Robert Cray, uma combinação ideal entre o machismo volúvel do protótipo blueseiro e uma doce vulnerabilidade – a medida certa para mulheres que esperam, dos homens, esse misto de virilidade e ternura.

Robert Cray, filho de um oficial de carreira militar, passou a infância ouvindo gospel, r&b e artistas proto-soul, como Sam Cooke e Ray Charles. Mais tarde, depois de um breve desvio pelo rock, descobriu e abraçou a trajetória de blueseiros como Magic Sam, Buddy Guy e Albert Collins. A influência desses é evidente sobretudo na sua atuação à guitarra: os encadeamentos precisos, mas agressivos, que usa como base para as suas levadas ecoam certo estilo "*west side*" de Chicago inaugurado por Sam Cooke e contemporâneos; a combinação de profundidade tonal, linearidade e calor emocional de seus solos é reminiscente de verdadeiros tições do Texas, como Collins e o jovem Johnny "Guitar" Watson. Cray é também capaz de explorar sendas mais intensas (do tipo daquelas inflamadas por Guy, quando no auge), mas tem sempre o bom senso de evitar o exagero pirotécnico que caracterizou por demais a produção moderna de Buddy. Mesmo a ponto de ebulição, Cray jamais sacrifica a coerência em nome do brilho fácil que agrada multidões.

Seus vocais são frutos de raízes primordiais no gospel e no r&b. Embora ele possa vacilar quando confrontado com certos intervalos ou passagens difíceis, nas baladas alcança a almejada fusão de fogo sagrado e dor sensual. Em material mais agressivo, sua rija autoconfiança soa impetuosa, arrogante, mesmo descarada; mas raramente escorrega para a belicosidade. E quando se dispõe a declarar certa frieza afetiva – como na empedernida *Right Next Door (Because of Me)*, de *Strong Persuader*, disco de 1986 que o levou ao reconhecimento internacional –, ele sabe se fazer convincente e assumir a responsabilidade pela inconsolável dor forjada por seu egoísmo. Nestes tempos em que a adolescência prolongada parece ser a meta de vida de muitos performers do mundo pop, r&b e blues, o firme Robert Cray é dos poucos a soar como gente grande.

Cray, incrivelmente, manteve-se consistente ao longo da carreira, ainda que seus produtores tenham, em algumas ocasiões, tentado retardar-lhe a inspiração. Seu primeiro disco, *Who's Been Talking'* (Tomato), foi primoroso, mas pouco digno de nota; ele acertou o passo em 1983, quando lançou *Bad Influence on Hightone*, embora ainda tateasse o tom exato para extravasar todo o seu poderio vocal. Atravessou provas desagradáveis e ninharias ligeiras, até *False Accusations*, de 1985, quando então prevalece seu caso muscular e autoconfiante, pleno daquilo que viria a ser a marca registrada de Cray. Desde então, ele raramente derrapa. Sua imaginação lírica e melódica não só amadureceu como sua noção de improviso se expandiu e foi cada vez mais fundo. Seu engenho para fundir elementos diversos (o blues tradicional, o soul sulista dos 60, o pop-rock contemporâneo e o r&b) resultou num cânone estilisticamente diverso e comercialmente viável em qualquer mercado – um tipo de equilíbrio na ação cada vez mais difícil de se conceber.

No repertório de Robert Cray, as baladas sempre ocuparam posto alto. Com o órgão fazendo as linhas climáticas gospel-soul, a guitarra em coloridos ressonantes e o ímpeto rítmico contido, elas evocam vividamente seu amor de infância pelo gospel e o r&b. Em números mais vigorosos, os metais crescem, o pulso fica mais funky e o virtuosismo de Cray, mesmo em incursões mais inclinadas ao rock, esbanja sensualidade e experiência de vida. Se há alguma ressalva é quando os arranjos tendem a pender mais para as guitarras elétricas e para a impositiva bateria do que para a substanciosa mistura de metais, baixo e percussão, conforme reza a melhor soul music.

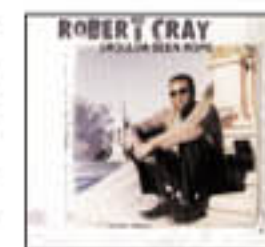
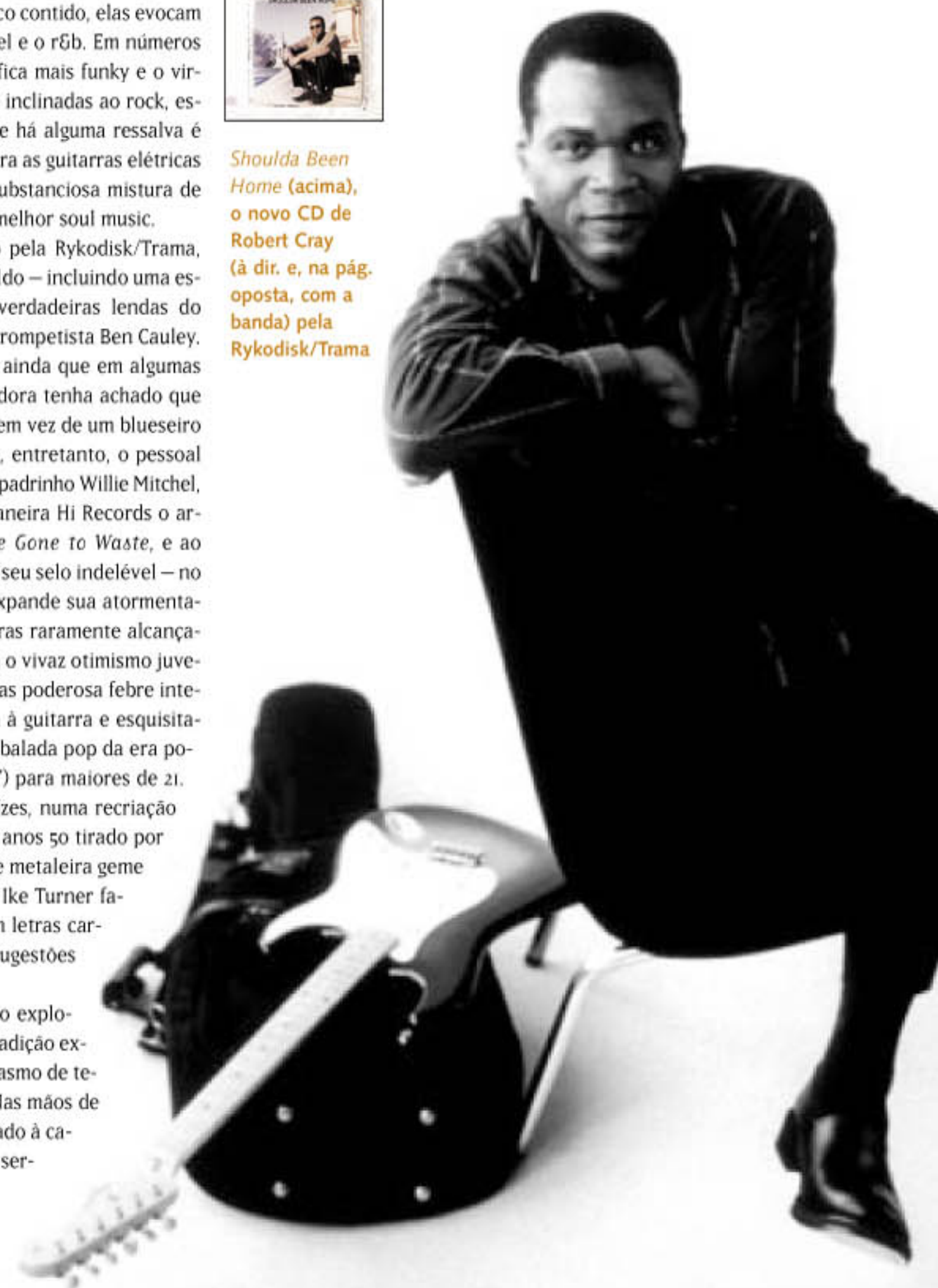
Shoulda Been Home, lançado neste ano pela Rykodisk/Trama, reúne todos os ingredientes para um bom caldo – incluindo uma estelar seção de metais do Memphis, com verdadeiras lendas do blues, como o saxofonista Andrew Love e o trompetista Ben Cauley. O disco não esconde substância e rebeldia, ainda que em algumas baladas possa parecer que alguém da gravadora tenha achado que estivesse gravando uma banda de garagem, em vez de um blueseiro contemporâneo sofisticado. Aparentemente, entretanto, o pessoal da Rykodisk aprende rápido. O CD tem como padrinho Willie Mitchel, grande alma do Memphis, que cozinhou à maneira Hi Records o arranjo dos metais da faixa de abertura, *Love Gone to Waste*, e ao fazê-lo parece ter posto seu *imprimatur* – e seu selo indelével – no projeto inteiro. Em *That Wasn't Me*, Cray expande sua atormentada e murmurante balada em formas e texturas raramente alcançadas por ele; *There's Nothing Wrong* combina o vivaz otimismo juvenil da "boa alma" dos anos 60 com elusiva mas poderosa febre interior própria da ânsia adulta; mais orientada à guitarra e esquisitamente mixada, *Let Me Know* soa como uma balada pop da era power dos anos 70, moderada (e "envelhecida") para maiores de 21. *Tolling' Bells* é um irresistível tributo às raízes, numa recriação fora do comum do clássico som do final dos anos 50 tirado por Otis Rush pela Cobra Records: uma sessão de metaleira geme e se contorce ao fundo (tal como o time de Ike Turner fazia para Rush), enquanto Cray se lamuria em letras carregadas de intensidade "*west side*" e lança sugestões de loucura por toda parte.

Robert Cray representa toda a inquietação exploratória e paixão celebratória do blues, cuja tradição expande por inteiro; ele extrai sentido e entusiasmo de temas gastos ou de idéias recém-concebidas. Nas mãos de um artista assim, o blues jamais vai ser relegado à categoria de peça de museu – o que basta para sermos imensamente gratos a ele.

(Tradução – Regina Porto)

O Que e Quando

Robert Cray Band. Credicard Hall – av. das Nações Unidas, 17.955, em São Paulo, SP. Dias 14 e 15, às 22h. ATL Hall – av. Ayrton Senna, 3.000, no Rio de Janeiro, RJ. Dia 16, horário a confirmar. Preços indefinidos. Ingressos: 0++/11/3191-0011

FOTO DIVULGAÇÃO

Shoulda Been Home (acima), o novo CD de Robert Cray (à dir. e, na pág. oposta, com a banda) pela Rykodisk/Trama

Bartók autobiográfico

Quartetos compostos no entreguerras são resposta a Debussy

O húngaro Béla Bartók (1881-1945) reinventou o folclore explorando politonalismo e atonalismo, escalas pentatônicas, modais e orientais, ritmos marcantes e métricas irregulares. O recente e cada vez maior reconhecimento de sua obra – Boulez o iguala a Schoenberg, Webern, Stravinsky – vem coroado por este CD triplo, com a integral de seus seis quartetos de cordas em magistral e premiadíssima interpretação do Quarteto Végh. Compostos no entreguerras, percorrem biograficamente a trajetória estética e existencial de Bartók, na sua resistência, tristeza e isolamento. O sexto quarteto é sua última obra em solo europeu, antes do exílio americano forçado pela ascensão nazista. Inquietante e sombrio, de crescente densidade e tensão, suas ressonâncias tímbricas interceptam a melodia que gravita em torno de uma tonalidade indefinida. Temas típicos convidam à dança, ainda que patética, para logo se diluir em memória instantânea, passageira e melancólica. A sutileza dinâmica do Végh tangencia a audibilidade e seu vigor ressoa como orquestra completa. De lirismo comovente nos estados emocionais, que vão do vigor extático a dissonâncias angustiantes, os quartetos dão prolongamento de Beethoven e resposta a Debussy. Sua sensibilidade intimista extrai o vigor de uma linguagem transcendente e oceânica. – MAURO MUSZKAT • ***Bartók Complete String Quartets*, Quatuor Végh (Naïve)**

Béla Bartók: do nacional ao universal

Jazzista e pluritonal

Maestro respeitado no mundo sinfônico, André Previn navega por outros gêneros desde a adolescência com desenvoltura. Esses excertos de álbuns de 1960-62 exibem seu talento como pianista de jazz, acompanhado por suave e encorpada orquestra de cordas (mais baixo e bateria) ou na formação de trios e quartetos. Na lista de compositores, o próprio Previn, Duke Ellington e Kurt Weill. Deste, *Mack the Knife* contrasta com a suavidade geral, com Previn em dueto com o trombonista J. J. Johnson em curiosa exposição bitonal. – IRINEU GUERRINI JR. • ***A Touch of Elegance*, André Previn (Columbia)**

Rainha soul

Nobody Knows the Way I Feel This Morning (ninguém sabe como estou me sentindo nesta manhã) traz a essência mesma do soul – um marco neste disco que tem, como intérprete, ninguém menos do que a "rainha do soul". Impressiona o fato de que, com 21 anos, sua idade em 1964, Aretha Franklin já fosse uma cantora completa, com amplo domínio vocal e uma cálida expressividade. O álbum homenageia Dinah Washington, sua grande inspiradora e de quem canta sucessos como *Unforgettable*, *What a Difference a Day Made* e muito mais. – IGJ • ***Unforgettable*, Aretha Franklin (Columbia)**

Movido a big band

Nos anos 50, Les & Larry Elgart eram parte obrigatória dos bailes à vitrola. Às vésperas da ascensão do rock, os dois irmãos ousaram lançar uma big band. Neste disco de 1964, mais cool que seus predecessores, revêem arranjos de Glenn Miller (*Tuxedo Junction*, *A String of Pearls*, *Little Brown Jug*), passam por Duke Ellington (*Mood Indigo*, *Caravan*), reinterpretam *Song of India* (de Rimsky-Korsakov, standard desde Tommy Dorsey) e chegam ao bolero *Aquellos Ojos Verdes* (ou *Green Eyes*). Seleção vibrante e de forte apelo dançante. – IGJ • ***Best of Big Bands*, Les & Larry Elgart (Columbia)**

Para Lady Day

Carmen McRae (1922-1994) homenageia Billie Holiday com sucessos de sua amiga e maior ídolo. Sem imitá-la, leva adiante a postura não-sentimental e sem derramamentos, que está na raiz do canto jazzístico do qual Billie foi pioneira. Excelente pianista, McRae mostra a exuberante técnica vocal, na melhor tradição das grandes do jazz. Projeto antigo seu, e concretizado em 1961 com produção do prestigiado Teo Macero, o disco traz *Lover Man* e uma célebre *chanson française* em inglês: *My Man* (*Mon Homme*). – IGJ • ***Carmen McRae Sings Lover Man and Other Billie Holiday Classics*, (Columbia)**

FOTOS DIVULGAÇÃO

O outono da Idade Média

Situado entre Roma e Nápoles, o Mosteiro de Montecassino guarda um tesouro musical do séc. 15, "tempo bom" do reino catalão-aragonês até o fim da utopia mediterrânea de Alfonso 5º. Este CD recria o cancioneiro da época, na obra de polifonistas (Dufay, Ockeghem) e no repertório popular e cortesão, como na corte pré-absolutista. Instrumentos de época impecáveis em *Vida de Colin* e *Voca la Galiera* e em peças religiosas, como a natalina *Adoramus Te Domine* e o canto de Verônica, *O Vos Homines*. – MAURÍCIO MONTEIRO • ***O Tempo Bono*, Florilegio Ensemble e Alta Capella (Symphonia)**

De volta a Viena

Este CD ilustra a música para piano da Segunda Escola de Viena, desde o *Concerto* de Schoenberg, que flexiona a técnica serial em obra neoclássica sempre próxima da tonalidade. Uchida ao piano e Boulez com a orquestra de Cleveland logram um prodígio de transparência e clareza, num enlace de piano e conjunto à altura do compositor. Nas obras-solo (os pré-seriais *Op. 11 e 19* de Schoenberg, a expressionista *Sonata* de Berg e as dodecafônicas *Variações* de Webern), as mesmas virtudes. Luminoso. – DANTE PIGNATARI • ***Schoenberg/Berg/Webern*, Mitsuko Uchida e Pierre Boulez (Philips)**

O pequeno filme autoral

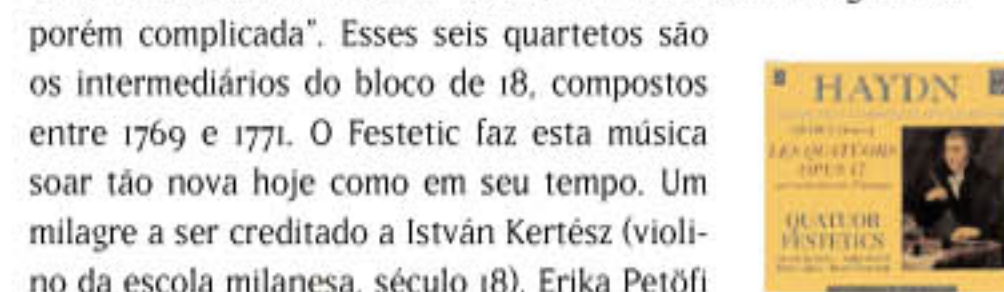
Em novo capítulo de minúscula e significativa carreira, a atriz de musicais e ex-militante política Ana de Hollanda pinça títulos inéditos e sambas lado B, feito delicado drama esquadrinhado por Moacyr Luz e Blanc. Ao abrir as portas para suas composições inaugurais (a faixa-título, com Jards Macalé), ela fica à vontade para redimensionar Pedro Caetano e Claudionor Cruz, para redividir a rítmica de Paulinho da Viola e sublinhar com sussurros a dupla nacionalidade de *Yes, Zé Manés*, com Guinga ao violão. Produção de Marco André. – RICARDO TACIOLI • ***Um Filme*, Ana de Hollanda (Jam Music)**

Caliente e sem açúcar

Forte, quente e encorpado: assim é Café Tacuba, a mais famosa banda mexicana. Esta coletânea resume nove anos de estrada em 22 faixas (apenas uma inédita, *El Baile y El Salón*. Os arranjos apresentam uma filtragem original de rock e ritmos latinos. A instrumental *Revés* abre o disco com guitarra praiana (meio havaiana, meio surf rock) e vocais anasalados. Prevalece o gosto acentuado de *El Ciclón*, *Chilanga Banda* e *No Controles* sobre as adocicadas *Las Batallas* e *María*: melhor o café quanto menos o açúcar. – RAMIRO ZWETSCH • ***Tempo Transcurrido*, Café Tacuba (Warner)**

A reinvenção de Haydn

Gravação de divertimentos enfatiza músico revolucionário

A diferença entre a interpretação de música do século 18 e instrumentos modernos ou de época extrapola a construção dos *luthiers*, que impele a fraseados mais incisivos: importa a apreensão de um estilo. É a isso que se deve a excepcionalidade dessa performance do quarteto húngaro Festetics dos seis quartetos op. 17 de Joseph Haydn. O grupo abstrai do compositor qualquer estereótipo, para introduzir um músico revolucionário, empregado dos Esterhazy, "que aproveitou o isolamento para assumir riscos e criar em liberdade". Choca com a contemporaneidade destes "divertimentos", em que as cordas brincam e discursam a sério. Haydn foi criticado pela mistura de seriedade e humor e mesmo no final da vida colheu juízos contraditórios: a *Gazeta Musical* de Leipzig chamou-o de "patriarca da música nova" em 1800, mas panfletos que circularam em 1797 em cidades do norte da Alemanha o acusavam de ser "o inventor de uma nova doutrina musical" e autor de "uma obra imaginativa porém complicada". Esses seis quartetos são os intermediários do bloco de 18, compostos entre 1769 e 1771. O Festetic faz esta música soar tão nova hoje como em seu tempo. Um milagre a ser creditado a István Kertész (violino da escola milanesa, século 18), Erika Petöfi (violino Matthias Thier, Viena, 1770), Péter Ligeti (viola Matthias Albanus, Bolzano, 1651) e Rezsö Pertorini (violoncelo anônimo francês, século 17). – JOÃO MARCOS COELHO • ***Haydn Collection*, Quatuor Festetics (Arcana)**

Joseph Haydn: o inventor de uma doutrina

O Tratado Dominante

Lançada a primeira tradução brasileira do livro de harmonia de Arnold Schoenberg, cuja produção camerística ganha inédita coletânea. Por Regina Porto

A arte expressionista, que teve seu ápice na primeira metade do século 20, volta com força à agenda da discussão estética. Dela, aprende-se que atonalismo não é sinônimo de dissonância – mas transcendência da tonalidade, música sem convergência fixa, ponto de atração ou centro de gravidade. (A ausência de resolução harmônica resulta, conforme quem a ouve, em liberdade ou angústia; mas não era outra a "missão histórica", senão conscientizar.) Orientado pela Segunda Escola de Viena, o movimento tomou três comportamentos sonoros com freqüência confundidos – atonalismo, dodecafonismo, serialismo – e teve seu líder máximo em Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor austríaco cujos 50 anos de morte têm motivado lançamentos fundamentais para a compreensão da matriz de um pensamento teórico e prático de uma era. Seu tratado *Harmonia*, de 1911, acaba de ganhar primeira versão brasileira (tradução competente e comentada de Marden Maluf, catedrático em música) pela editora Unesp. É demonstração evidente de como a *Neue Musik* resultou do domínio absoluto das regras do tonalismo e das leis que regem os acordes desde Pitágoras, na Antiguidade, passando por Rameau, no Barroco, e chegando a Hindemith, no século 20. Significativamente, Schoenberg o dedicaria a um antecessor de linhagem romântica: "à memória de Mahler".

Tantas vezes detratado como extremista da racionalidade e do cerebralismo, o Schoenberg do *Harmonia* (no original, *Harmonielehre*) – compêndio que muitos elevam à categoria de "poesia" ou "épico", sendo, para o próprio tradutor, "o Livro" – revela-se o músico "pan-tonal" que não rompeu com um sistema inteiro: desenvolveu-o. Schoenberg não se dizia "revolucionário", mas "evolucionário" (merece atenção o prefácio ensaístico do compositor Flo Menezes). Conhecido por marcos como *Pierrot Lunaire*, obra que instaura o canto falado ou *Sprechgesang*, ele foi um autodidata grato "primeiro a Bach e Mozart, depois a Beethoven, Brahms e Wagner". É esse universo de combinações harmônicas que ele habilmente explora na sua produção camerística por mais de cinco décadas.

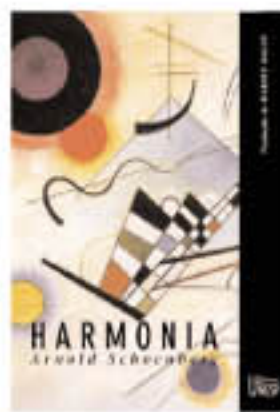
Na coleção de cinco CDs recém-lançada pelo Schoenberg Quartet (Chandos Records, importado), com títulos de câmara e a integral de sua obra para cordas de 1897 a 1949, soa clara a ampla curvatura riscada pelo compositor nas trilhas da tonalidade e da atonalidade, ora em rígido percurso, ora em livre passeio. Schoenberg não recua ante o desafio de testar as extremidades do Romantismo tardio, num cromatismo que ele adensa e tensiona cada vez mais (caso da metáfora amoral de *Noite Transfigurada*, 1899, na imagem poética de Dehmel); ou de pôr à prova os limites do próprio dodecafonismo, com sugestivas interferências tonais (na sarcástica *Ode a Napoleão*, 1949, texto de Byron). Desde seu *Quarteto nº 1*, o repertório que dedica à formação tem o virtuosismo da escrita capaz de virar do avesso construções dissonantes e concluir num singelo acorde perfeito. De tal esqueleto adviriam o dodecafonismo (distribuição equalitária dos 12 sons da escala) e o serialismo (princípio de aplicação mais complexa, estendido ao timbre e à duração). E uma nova história.

Harmonia, "o Livro" (no alto), e o álbum Chandos, importado, com 5 CDs (acima): obra teórica e criativa de Schoenberg (à dir.) revista nos 50 anos de sua morte

IMAGEM EXTRAÍDA DO LIVRO A ORQUESTRA *SINFÔNICA, SUA HISTÓRIA E SEUS INSTRUMENTOS*/EDITORA SEXTANTE

POR ROBERTO D'UGO JR.

A NOVA ESCRITURA

Oratório pós-minimalista de John Adams, em parceria com Peter Sellars, celebra a Natividade com resultado comovente

Historicamente vinculado à "fundação" da escola minimalista norte-americana (ao lado de Steve Reich e Philip Glass), John Adams tem se notabilizado como poucos na cena lírica. *El Niño* (*O Menino*), sua obra mais recente, é um belo oratório humanista sobre o mistério da Natividade – e constitui um dos momentos mais ricos de sua carreira. Com libreto em inglês, latim e espanhol, ele se associa pela quarta vez ao celebrado encenador Peter Sellars, com quem já assinou duas óperas de teor político – *Nixon in China* (1987) e *The Death of Klinghoffer* (1991) – e uma sátira social na forma de musical. Lançado em álbum duplo neste semestre, *El Niño* foi gravado logo após estrear no Théâtre du Châtelet, em Paris, em dezembro de 2000. Mais do que alusão ao fenômeno climático que cruza o Pacífico ocidental (o nome "*el niño*", dado por pescadores peruanos ao fenômeno, está associado ao Menino Jesus, por ocorrer próximo à época natalina), o título evoca as turbulências, o poder de transformação e o mistério que cercam o nascimento de toda criança. Conforme a antífona de Natal, no título anterior da obra: "Como isso se deu?".

El Niño é uma meditação medieval e moderna a respeito da Natividade, da maternidade e de um acontecimento que, por certo, tem muito de milagroso. A obra narra esse milagre e, em particular, o do advento do Cristo, cuja ação é transportada para os dias atuais. O oratório obedece à antiga narrativa – a anunciação, o nascimento e a adoração, a perseguição e a fuga. Seu modelo dramático é o *Messias*, de Haendel. À diferença do mestre barroco, porém, Adams cobre amplo espectro literário e cultural. Há fragmentos bíblicos (os livros de Isaías, Ageu e os evangelhos de Lucas e Mateus), evangelhos apócrifos (Thiago e, supostamente, Mateus), mistérios medievais ingleses, visões místicas de Hildegard von Bingen e poemas latino-americanos modernos, como os do nicaragüense Rubén Darío e do chileno Vicente Huidobro. Mas o ponto de vista da narrativa é, sobretudo, o da mulher. Citações da escritora mexicana do século 20 Rosário Castellanos fornecem os momentos políticos e psicológicos mais profundos da peça, que inclui ainda textos da chilena Gabriela Mistral, Nobel de Literatura de 1945, e a poesia extática da freira mexicana Juana Inés de la Cruz (1658-1695).

A gravação traz o elenco primoroso da produção original, com três nomes consagrados: a meio-soprano Lorraine Hunt (já dirigida por Sellars), o baixo-barítono Willard White e a soprano Dawn Upshaw (solo célebre na *Sinfonia nº 3*, de Górecki). Adams não aprisiona seus solistas em papéis fixos: soprano e meio-soprano entoam palavras de Maria; o barítono é Herodes e é também José. Três contratenores do Theatre of Voices acrescentam um estranho fascínio à obra, envoltos em timbres angelicais sobre bases estáticas. O coro reúne vozes adultas e infantis, e o experiente maestro Kent Nagano, à frente da Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, responde pela ótima impressão do conjunto.

El Niño, em CD importado Nonesuch (no alto), é a quarta parceria entre Sellars (acima, à dir.) e Adams (esq.): poesia, fé e política

Apesar da beleza econômica das linhas melódicas (ora expressionistas, ora singelas), da eficácia dramática dos coros e da paixão presente nas densas árias para meio-soprano e nas furiosas intervenções do barítono, *El Niño* impacta, sobretudo, pela escrita orquestral. Harmonias simples são aos poucos contaminadas por dissonâncias; ritmos assimétricos são violentamente repetidos e interrompidos; justaposições tonais e pontilhistas logo promovem o efêmero mas feliz encontro entre Schoenberg e Stravinsky. Não há, em *El Niño*, lugar para exotismos caricatos: mesmo os violões de corda de aço soam menos pela natureza mestiça e mais pela unidade sonora – como um baixo-contínuo.

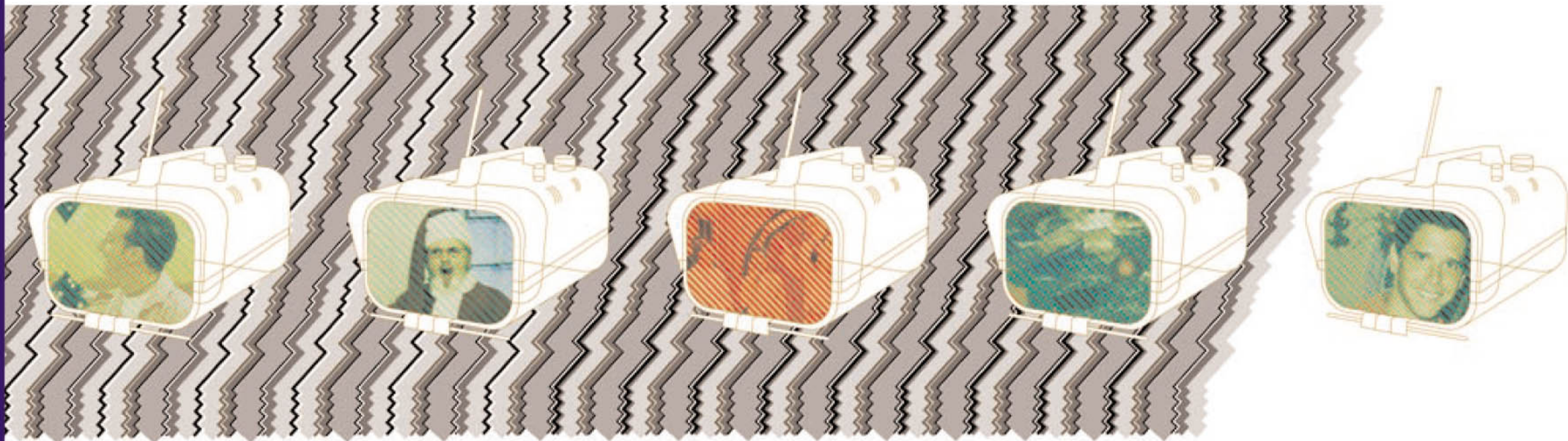
O que se ouve é, sempre, John Adams. O mediador das diferenças, o autor da linguagem inclusiva. O músico de um discurso fluente e, por que não, comovente, em sua simples e otimista mensagem.

FOTO MARIE-NOËLLE ROBERT/DIVULGAÇÃO

ARTISTA	**Fernando Portari** (*foto*), Denise Tavares, Sandro Christopher, Regina Elena Mesquita, Paulo Mello, Nadja Daltro e Leonardo Páscoa. Coro e Orquestra do TMRJ. Direção cênica de Jorge Takla. Regência de Luís Gustavo Petri.	A soprano **Celinelena Ietto** (*foto*), que tem arrancado aplausos com suas interpretações nos papéis de Liù, Ceci e Rosalinde, faz recital de canto acompanhada ao piano por Tamara Ujakova.	Rosemeire Moreira e Keila de Moraes (soprano), Paulo Mestre (contratenor), Rúben Araújo (tenor), Xavier Silva (baixo), Coro e Orquestra da Camerata Antiqua de Curitiba. Regência de **Ricardo Kanji** (*foto*).	A meio-soprano **Anna Maria Kieffer** (*foto*) acompanha a recitação poética de Boris Schnaiderman e João A. Hansen. No elenco, Walter Weiszflog (tenor), Edelton Gloeden (guitarra antiga), Gisela Nogueira (viola de arame).	O Coral de Câmara da Escola de Música da UFMG, o Coral de Câmara São Paulo, a Orquestra de Câmara Engenho Barroco, o grupo Calíope e os regentes Júlio Moretzsohn, Afrânio Lacerda e **Naomi Munakata** (*foto*).	Os violoncelistas Antonio Meneses, Suren Bagratuni e Natalia Khoma, o pianista **Stephen Prutsman** (*foto*), a Orquestra Sinfônica do Festival, regida pelo chileno Rafael Garcia, e outros 70 artistas.	O violonista gaúcho **Yamandú Costa** (*foto*), músico de apenas 21 anos, que já é considerado um "Jimi Hendrix do violão brasileiro", apesar de tocar um repertório visceralmente nacional.	Mônica Salmaso, Zeca Baleiro, Lia de Itamaracá, Riachão, Cravo Carbono e artistas estrangeiros, como a fadista portuguesa **Cristina Branco** (*foto*), o angolano Waldemar Bastos e outros.	A cantora, percussionista e violonista **Badi Assad** (*foto*), irmã caçula dos geniais violonistas Sérgio e Odair Assad, com quem compartilha o talento e a originalidade. Participação de Simone Soul (na percussão e bateria).	A precisa Orquestra Filarmônica de Viena, que desde 1933 é dirigida pelos próprios músicos e conduzida por regentes convidados, como **Seiji Ozawa** (*foto*).
PROGRAMA	*Candide*, opereta cômica de Leonard Bernstein, com canções de Richard Wilbure, Stephen Sondheim e John Latouche. Narração e tradução a cargo de Claudio Botelho.	Richard Strauss – *Quatro Últimas Canções*. Puccini – *Il Bel Sogno di Doretta*, de *La Rondine*; *Un Bel dí Vedremo*, de *Madama Butterfly*; e *Tanto Amore Segreto*, de *Turandot*. Richard Strauss – *Ein Schönes War: hiess Theseus* e *Es Gibt ein Reich*, de *Ariadne em Naxos*.	*Grande Missa em Si Menor*, de J. S. Bach. Apesar de ser luterano, Bach misteriosamente escreveu essa missa católica. O que, para alguns, serviria para unificar os diferentes cristãos e, para outros, seria um oportuno acompanhamento para a coroação de Augusto 3º, da Polônia.	*Marília de Dirceu*, do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga, musicado por compositores não-identificados dos séculos 18 e 19, e recitado em diversas línguas. Será relançado um CD homônimo, com as músicas do recital e os versos do poeta vertidos para outros idiomas.	Peças brasileiras do século 18 e 19, entre elas, o *Gradual do Espírito Santo*, de João de Araújo Silva, a *Missa em Mi Bemol*, de José Maurício Nunes Garcia, os *Tractos*, *Missa* e *Vésperas do Sábado Santo*, de autor anônimo, e o *Magnificat Alternado*, de Emerico Lobo de Mesquita.	4º Festival Internacional de Música de Câmara de Pernambuco, com obras de Brahms, Schumann, Beethoven, Dvorák, Verdi, Haydn, Mozart e Tchaikovsky, entre outros.	Composições do próprio instrumentista, como *Chorando por Amizade*, *Cristal*, *Habanera* e *Bahia e Grêmio*, esta dele e de Armandinho, além de *Cinema Paradiso*, de Ennio Morricone, *Meu Avô*, de Raphael Rabello, e outras.	O *Strictly Mundial* é um variado conjunto de músicas de artistas de todo o mundo, de pífanos a DJs, grupos de maracatu e rock'n'roll, com trabalhos independentes das grandes gravadoras internacionais.	O show *Entrelace* apresenta canções inéditas do CD *Nowhere*, que será lançado no ano que vem, além de músicas de seus discos anteriores, como *Naio Naio*, dela e de Jeff Young, ex-integrante da banda Megadeath; *Waves*, também de Badi, e *Ai que Sodade d'Oce*, de Vital Farias.	Concerto de Ano Novo, com polcas, galopes, valsas e marchas da família Strauss, entre elas as indefectíveis *Marcha Radetzky*, *O Belo Danúbio Azul*, a *Valsa do Imperador* e a abertura da opereta *O Morcego*.
ONDE E QUANDO	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – pça. Floriano s/nº, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2299-1717. Dias 15, 16, 22/12 e 5/1, às 17h. Dias 21/12 e 04/01, às 19h30. De R$ 13 a R$ 180.	Teatro Anne Frank (A Hebraica) – r. Hungria, 1.000, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3818-8841. Dia 9, às 12h30. Grátis.	Canal da Música – r. Júlio Perneta, 695, Curitiba, PR, tel. 0++/41/335-5273. Dia 1º, às 18h. R$ 5.	Museu da Casa Brasileira – av. Brigadeiro Faria Lima, 2.705, em São Paulo, SP, tel. 0++/11/3032-3727. Dia 12, horário a confirmar. Grátis.	Dia 3, 20h30. Teatro Sesi Minas, em Belo Horizonte, tel. 0++/31/3241-7168. Dia 10, 20h30. Teatro Cultura Artística, em São Paulo, tel. 0++/11/3256-0223. Dia 12, 20h30. Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, 0++/21/2224-3913. De R$ 5 a R$ 10.	Teatro da Universidade Federal de Pernambuco – av. Prof. Moraes Rêgo, 1.235, Cidade Universitária, Recife, PE, tel. 0++/81/3453-4344. De 11 a 15, às 21h. De R$ 15 a R$ 50.	Sesc Pompéia – r. Clélia, 93, em São Paulo, SP, tel. 0++/11/3871-7700. Dias 7 e 8, às 21h. De R$ 5 a R$ 10.	Teatro Castro Alves – pça. 2 de julho, s/nº, Campo Grande, Salvador, tel. 0++/71/339-8000. Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, e Museu de Arte Moderna da Bahia, estr. do Contorno, s/nº, Salvador, tel. 0++/71/329-0660. De 4 a 9. Preços e horários a definir.	Teatro do Centro da Terra – r. Piracuama, 19, em São Paulo, SP, tel. 0++/11/3675-1595. Dias 6 e 7, às 21h. R$ 20.	Grande Sala do Musikverein de Viena – Bösendorferstraße, 12, A-1010, Viena, tel. 00++/431/505-8190. Dia 1º de janeiro, às 11h15. Preços sob consulta.
POR QUE IR	*Candide* é uma das mais divertidas operetas do repertório internacional e, embora menos conhecida, é musicalmente superior a *West Side Story*, do mesmo compositor.	As *Quatro Últimas Canções* representam o que há de mais refinado e espiritual na obra de Richard Strauss e sugerem a transcendência e paz de espírito de um velho diante da morte.	Por ser uma das maiores obras escritas pelo compositor, baseada em temas do canto gregoriano e cantatas, reunindo harmoniosamente grandes coros, árias e duetos.	Pela redescoberta das liras de Tomás Antônio Gonzaga. Depois de *Os Lusíadas*, de Camões, *Marília de Dirceu* foi o livro em português mais lido no século 19, com grande influência cultural.	O projeto *Acervo da Música Brasileira* pretende recuperar cerca de 2 mil partituras de compositores brasileiros, portugueses e italianos dos séculos 17 a 20. Os concertos com seleção dessas obras serão gravados em CDs.	É uma rara oportunidade de ouvir grandes solistas internacionais reunidos num mesmo evento. Não por coincidência, os três violoncelistas e o pianista americano Stephen Prutsman são laureados do Concurso Tchaikovsky.	O garoto de Passo Fundo é uma das maiores surpresas da música brasileira, com um estilo próprio, uma enorme habilidade ao violão e um repertório que foge de quaisquer obviedades.	Criado pelo Fórum Europeu de Festivais de Música do Mundo, uma rede de festivais independentes, o Strictly Mundial traz ao Brasil uma música de qualidade raramente ouvida nas rádios.	Pelo estilo completamente pessoal da artista, capaz de fundir uma sólida formação clássica com grande criatividade. Foi eleita a melhor violonista do mundo em 1998, pela *Guitar Player Magazine*.	Pelo brilhante exemplo de competências artística e empresarial, que fazem desta orquestra o paradigma das filarmônicas. Não é à toa que este concerto é um dos mais concorridos do mundo e visto, pela TV, por 1,2 bilhão de espectadores.
PRESTE ATENÇÃO	No debochado libreto da opereta, que tem por base a novela de Voltaire *Cândido ou o Otimismo*, uma arrasadora ironia contra as filosofias otimistas e a crença em uma justiça divina, que Bernstein utilizou como uma metáfora ao macarthismo.	Nas poesias de Von Eichendorff e de Hermann Hesse. Com a música de Richard Strauss, *Frühling* (*Primavera*), de Hesse, torna-se um aceno tranqüilo para a eternidade.	Durante o *Agnus Dei*, no contratenor Paulo Mestre, dono de uma rara voz, muito adequada ao repertório barroco. E ainda no impressionante coro inicial do *Kyrie Eleison*.	Na guitarra inspirada de Edelton Gloeden, um dos mais profundos conhecedores desse instrumento do século 19 no Brasil e intérprete e acompanhador de extremo bom gosto.	Nas obras de compositores como Lobo de Mesquita (1746-1805), ainda pouco conhecidas do grande público e que os maestros e historiógrafos consideram no nível da melhor música barroca européia.	No *Concerto para piano, violino, violoncelo e orquestra em dó maior, Op.56*, de Beethoven – verdadeiro diálogo da mais refinada música de câmara com a massa orquestral.	Nas milongas, zambas, chamamés e outras levadas que Yamandú traz do Rio Grande do Sul para São Paulo, como *Machucando*, de Rubens Leal Brito.	Nas conferências e na feira de artes FALA, com estandes e espaço para shows, performances e recitais de poesia, além de workshops e o Festival Pan-Africano de Cinema.	Na sensual expressão corporal de Badi durante suas apresentações, transformando o que seria um concerto de violão em um espetáculo bonito de ver e de ouvir.	Na atmosfera vienense da música dos Strauss, cuja valsa foi o clímax da sensualidade e da embriaguez de uma época sob a capa da elegância e sofisticação social.
O QUE OUVIR	*Candide* (Deutsche Grammophon), com a soprano June Anderson e o tenor Nicolai Gedda, como solistas, e Orquestra Sinfônica de Londres sob regência do próprio Leonard Bernstein.	*Kirsten Flagstad in Strauss Concert 1950*. A tomada de som tem as deficiências da época, mas se trata da primeira gravação e o primeiro recital das *Canções*. Philharmonia Orchestra, regida por Furtwängler.	*Mass in B Minor* (Archiv), com o Monteverdi Choir e English Baroque Soloists. Regência de John Eliot Gardiner.	*Mel Nacional – Mário de Andrade e a Música Brasileira nos Anos 20* (Akron), de Anna Maria Kieffer.	*Matinas de Finados* (Funarte), de José Maurício Nunes Garcia. Com a Associação de Canto Coral e regência de Cleofe Person de Mattos.	*Brahms: Violin Concerto, Double Concerto*, com Anne-Sophie Mutter, Antonio Meneses e Orquestra Filarmônica de Berlim. Regência de Herbert von Karajan.	*Yamandú* (Eldorado), o disco de estréia do compositor e virtuose que está sendo lançado neste show.	*Post-Scriptum* (L'Empreinte Digitale, França/2000) e *Murmúrios* (Harmonia Mundi, Holanda/1999), CDs de Cristina Branco.	*Rhythms* (Chesky Records), com músicas de Lenine, Sérgio Assad, Marco Pereira e Chico César.	*Waltzes & Polkas* (EMI), com a Filarmônica de Viena regida por Herbert von Karajan.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE BADI ASSAD: FOTO MARCO AURÉLIO OLIMPIO/DIVULGAÇÃO

Fundamentalismo cor-de-rosa

Nas mensagens e especiais de fim de ano, as emissoras levam a sério sua tarefa de administrar lágrimas e outras emoções obrigatórias. Por Nirlando Beirão Ilustrações Rodrigo Pimenta

Fim de ano é época sinistra demais para que se deixem à solta os bons sentimentos. Enquanto a sanha ganha as lojas e o consumo engarrafa as artérias, o perigo ronda o vídeo, em complô minuciosamente urdido, com paciência profissional, de tal forma que venha a caber nos limites estreitos de uma pequena tela e de uma dezena de dias todo o resíduo de kitsch, pieguice e hipocrisia que porventura tenha sobrado do lixo televisivo de um ano inteiro.

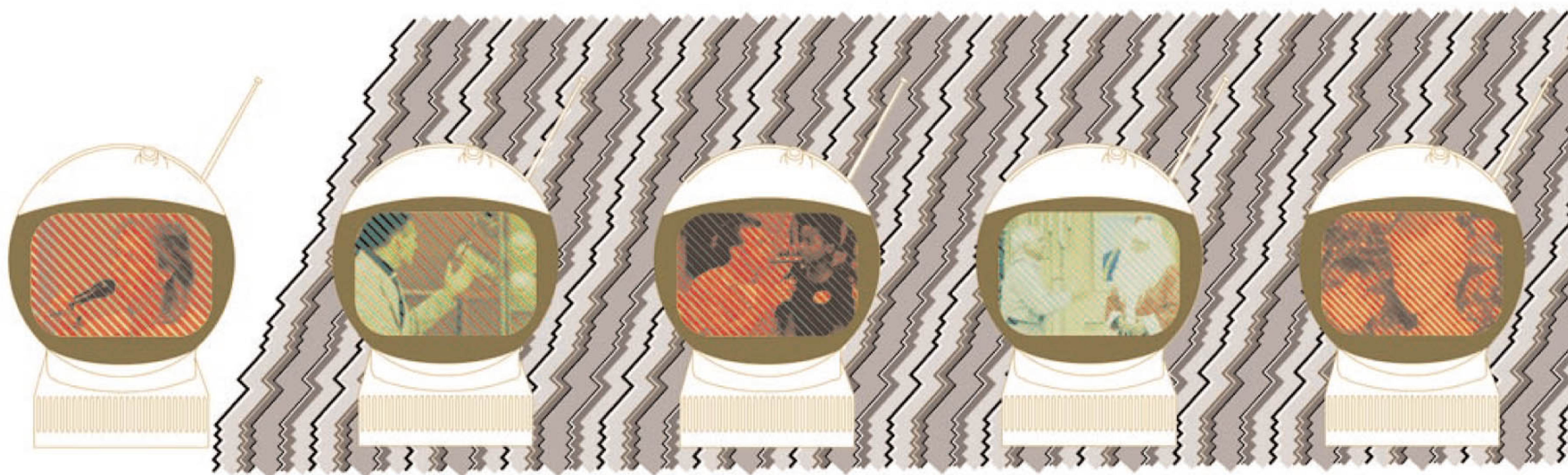
Pior que a cultura audiovisual abertamente sórdida e escrachada é aquela que se faz de pia e santarrona, em fugaz trégua beata promovida sob as bênçãos distribuídas a partir da praça São Pedro e pelo cantochão sazonal dublado na voz do Rei. Encerrado o curto ciclo de confraternização e congraçamento, o verão voltará a ativar o excesso de testosterona e a convocar os mais baixos instintos.

É sempre assim. Com a pontualidade do peru com farofa, os festivos natalinos se anunciam quando o inefável Roberto Carlos começa a se aproximar, pela enésima vez, do frágil recinto dos corações enternecidos, em ataque tríplice e fulminante – CD, show e especial de televisão. "O Mito. A Emoção. A Voz. O Amor", assim apregoa o mimo de anúncio, enquanto as salas de estar de um abrangente ibope aguardam, em ambiente família, pelo momento em que as cortinas se abrirão para o altar da fé e do pranto, com música, luz, coro e coreografia atuando como meros pretextos para o rito litúrgico do Cinderelo coitadinho.

Palco de missa e de sacerdócio, em que o artista profano em figurino sacro, envolto como que em manto diáfano azul-celeste e pestanejando os olhos plenos de beatitude, esmera-se na mais acabada de todas as artes, aquela da repetição, como as maçãs de Cézanne, os arpejos de Bach, os vagabundos de Chaplin e os neuróticos de Woody Allen – aqui, no nosso caso, prestando-se o triunfo epifânico dos acordes e das estrofes para ministrar doses abundantes de ilusão e de escapismo. O mundo é bom e a felicidade até existe, cantarola nosso ícone natalino, firmando as bases do fundamentalismo cor-de-rosa que a TV adora reverberar em explosão de cores.

Mais do que o patético velhinho de vermelho, eis aí o cardápio infalível dos dias em que se celebra uma harmonia ecumênica que o cotidiano desconhece e rejeita, em que ódio, injustiça e violência terão o condão de serem sublimados, de repente, à simples menção do nome e da imagem do menino na manjedoura, com quem, a propósito, Roberto Carlos afirma manter relação de contato pessoal e direto. O Natal é o toque de recolher para a brutalidade da vida. Logo, volta-se ao, bem, normal.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Nas ilustrações, cenas de um espetáculo que expõe seus mestres-de-cerimônia ao ridículo, como se todos eles, até os eventualmente finos e chiques, procedessem de um casamento na roça

O clima da programação é de baile à fantasia, com doses de dor e redenção suficientes para ilustrar uma época de sadomasoquismo coletivamente auto-infringido

Mesmo aos agnósticos e incrédulos cabe, porém, além da Taittinger gelada, o sabor de alguma esperança, assim como lhes coube, na virada para este ano 1 do milênio, o deleite íntimo de perceber o apocalipse desmentido pelos fatos, por mais que os profetas das vinganças eternas — entre os quais se pode com facilidade incluir certas emissões televisivas vespertinas — tenham-no reiteradamente anunciado. O mundo não acabou e parece não ter tal intenção, apesar dos terroristas suicidas que estão de um e do outro lado da mesma guerra.

Dá para pensar: bons e fáceis tempos eram aqueles, para efeito da impessoalidade eletrônica da câmera, em que o Natal se resolvia de véspera, com ceia preparada com capricho artesanal e fartura adiposa pela legendária Ofélia — ao vivo e sem as manhas do videotape —; em que as esperanças de fim de ano eram brindadas por um açucarado filme de Frank Capra, subitamente desencavado do arquivo, podendo-se deixar lá repousando, nos baús cenográficos, no convívio com a naftalina, os smokings, as gravatas pretas de borboleta, os vestidos de lamê e as perucas loiras, esse conjunto de apetrechos hoje recrutado às pressas para as pompas do auditório de dezembro; bons tempos em que as perspectivas do Ano Novo eram prenunciadas, ainda que numa animação duvidosa e meio ressaqueada, pelo réveillon carnavalesco da Ilha Porchat ou do Copacabana Palace.

A televisão se leva muito a sério, agora, na administração profissional das lágrimas natalinas e ao alimentar as emoções obrigatórias que prorrompem na comilança em família e culminam no espocar dos fogos do último dia. A programação do período aí compreendido expõe ao ridículo enfatiotado seus mestres-de-cerimônia, não por maldade, apenas por vocação, como se todos eles, até os eventualmente finos e chiques, procedessem de um casamento na roça. Imaginem quão relutante não há de ficar o apresentador rechonchudo ao se ver, no palco do réveillon, prisioneiro daqueles torturantes cetins de gala.

O clima é de baile à fantasia — em sentido figurativo, que Deus nos perdoe. Não faltará ao vídeo, para um deleite exercitado dia e noite nos galpões da periferia e talvez também como compensação à atual prostração do sumo pontífice, o espetáculo continuado da fé aeróbica, um arrastão de multidões carismáticas e desenturmadas que possivelmente ficaram sem ceia e sem festa, como de resto ficarão nos meses vindouros. A crença enrijece o espírito — e, quem sabe, anestesia o estômago.

No derradeiro perpassar de seu repertório de sentimentos a cabo ou em *broadcast*, 2001 há, enfim, de extravasar em sangue, suor e lágrimas por graça e obra das indefectíveis retrospectivas de cunho jornalístico, a encheção de lingüiça marota que recicla fatos e fotos, imagens e palavrório, e permite um saudável rodízio de férias aos editores. Clichê do clichê, pela própria natureza, as retrospectivas estão fadadas neste ano, porém, a capitanear a mais pungente sinfonia de ais e de uis, de choros e de suspiros; a virar atração principal dessa curta estação de sadomasoquismo coletivamente auto-infringido denominada fim de ano.

Dá para adivinhar, desde já, quantas vezes as torres gêmeas do World Trade Center terão novamente de ruir, aos olhos do telespectador, fulminadas pelos Boeings assassinos, para que a tevê possa reiterar, no timbre cavernoso do Cid Moreira ou de algum *ersatz* seu, o apelo de paz na terra entre os homens de boa vontade. Será este apenas mais um sombrio efeito colateral do terrorismo.

TELEVISÃO

A imagem alternativa

Para além da cobertura da guerra, a Al Jazeera se apresenta como um modelo jornalístico de TV para o mundo em desenvolvimento

Por Pepe Escobar, de Peshawar

FOTOS KEYSTONE

Alta tecnologia, Bin Laden na tela (à esquerda), e o símbolo da Al Jazeera (acima): problemas para a mídia hegemônica ocidental

As armas mais potentes do início da Guerra do Afeganistão não foram os furtivos F-17A, os ubíquos mísseis Tomahawk, os canhoneiros aéreos AC-130 ou as desmultiplicáveis *cluster bombs* da Maior Armada do Universo: foram a munição verbal e o arsenal de imagens no conflito entre a rede americana CNN e a árabe Al Jazeera, do pequeno emirado do Qatar.

A CNN e a britânica BBC se dedicaram a vender a opinião política de seus governos na cobertura dos acontecimentos, mas partilharam o susto: quando começou, a Guerra do Afeganistão seria filmada no terreno apenas pela Al Jazeera. Pela primeira vez, a mídia hegemônica anglo-americana viu o ponto de vista do mundo em desenvolvimento, ao vivo, sobre uma crise global. A Al Jazeera pode tratar o que é notícia sob uma matriz ocidental, mas sua barreira é lingüística. A cobertura é só em árabe, o que a faz poderosa no Oriente Médio, mas sem penetração no Ocidente – e nem mesmo no Norte da África, Paquistão, Irã ou na Ásia Central. Toda a mídia concentrada no Paquistão, no começo da guerra, comentava que se a Al Jazeera fosse ao ar em inglês, destruiria a CNN em dias.

A CNN perde audiência desde 1999.

Estava à beira da bancarrota no início deste ano. Sofreu uma plástica radical – e ressurgiu em clave de alta espetacularização, tratando geopolítica como uma novela. O melhor exemplo do *new-look* CNN é Paula Zahn – ex-âncora da Fox, que com seus figurinos Prada, suas mechas loiras tratadas a US$ 500 a hora e suas pérolas, ancorou o 11 de Setembro em um teto a 50 quarteirões do World Trade Center como se estivesse indo para uma première em Beverly Hills.

A arrogância imperial americana não poderia jamais conceber uma guerra de propaganda com uma cadeia de televisão de Terceiro Mundo. Liberdade de expressão é letal quando utilizada pelos "outros". A administração Bush reclamou de tudo o que a Al Jazeera pôs no ar. Reclamou de entrevistas de Osama bin Laden. Reclamou de tapes de porta-vozes da Al Qaeda. A embaixada americana em Doha, capital do Qatar, reclamou que a Al Jazeera tinha tendência a entrevistar analistas para os quais o ataque de 11 de Setembro foi provocado pela política externa dos Estados Unidos. Colin Powell, o Secretário de Estado, reclamou pessoalmente ao emir do Qatar, Hamad bin Khalifa, das "virulentas" (sic) posições antiamericanas nos talk shows. Qualquer líder de país em desenvolvimento reclamando da Casa Branca ou do Departamento de Estado de abusos praticados na ABC, NBC, CBS, CNN ou na fundamentalista Fox News, de Rupert Murdoch, seria tratado como um leproso.

Ahmad Sheik, um dos editores de telejornalismo da Al Jazeera, ficou perplexo com a irritação americana: "Porque vem dos Estados Unidos, que se consideram o maior defensor da liberdade de expressão, isso é muito estranho, e inaceitável". Sheik afirma que a rede "é equilibrada e objetiva, e nunca interfere nas notícias. Damos todos os pontos de vista opostos. Osama bin Laden é parte do conflito e suas opiniões devem ser ouvidas". A Al Jazeera, de uma certa maneira, é a CNN árabe. Em uma ampla faixa que vai de Damasco a Hong Kong é conhecida como Qatar Airwaves (*ondas aéreas do Qatar*) – um trocadilho com a Qatar Airways, a linha aérea do emirado. Sua audiência é estimada em 40 milhões de espectadores e a política editorial é independente.

A Al Jazeera nasceu em 1996. É um projeto do emir Hamad bin Khalifa, que acabou com a censura no emirado em 1995 e também com o Ministério da Informação – sinistra instituição stalinista de todo país que considera imprensa uma entidade maligna. A programação da emissora do Qatar é algo nunca visto antes no Oriente Médio. Há políticos gritando no meio de acirrados debates. Há discussões sobre como deve ser negociada a paz com Israel. Há enquetes sobre o comportamento sexual em várias latitudes do Oriente Médio. O noticiário não tem interferências flagrantes de governos – como no Egito ou no Paquistão. Os documentários são excelentes – muitos de produção própria.

Credibilidade, portanto, é um dos seus pontos fortes. Se o Hamas está reivindicando um ataque, se o Hezbollah tem uma proclamação a fazer, ou se Osama bin Laden quer declarar uma jihad contra a América, a prioridade é sempre da Al Jazeera. Esse tumulto mediático pode eventualmente derivar para o sensacionalismo: mas se um regime persegue grupos dissidentes, radicais ou qualificados – arbitrariamente ou não – de terroristas, inevitavelmente esses grupos vão aparecer e divulgar suas plataformas via Al Jazeera. O ponto de vista crítico da rede já fez com que escritórios fossem fechados no Egito, Jordânia e no Kuwait. Os Estados Unidos não cansam de argüir que a Al Jazeera é uma agenda eletrônica do extremismo global. Mas isso é bobagem. O fato é que por causa da parcialidade da cobertura de CNN e BBC – expulsas pelo Taleban – a Al Jazeera era a única rede de TV com correspondentes no Afeganistão quando começou a guerra. Tem um escritório em Cabul desde 1999.

Acima, imagens da emissora árabe, a única a transmitir o começo da guerra: pedidos de censura ao emir do Qatar e detergente aplicado pelos americanos

A CNN (acima) ficou no contrapé: susto com uma concorrência inesperada a quem, junto com a BBC, forneceu o modelo mas quis suprimir o discurso

Para desespero da correspondente-estrela da CNN, Christiane Amanpour – salário anual de US$ 3 milhões –, o anônimo Taysir el Alouni, um sírio com passaporte espanhol, foi o único correspondente estrangeiro em Cabul desde o início da guerra. Os americanos inevitavelmente o acusaram de porta-voz do Taleban. Jornalistas paquistaneses com farto trânsito entre os talebans asseguraram que Alouni é muito próximo aos líderes da teocracia – mas da perspectiva de cultivar ótimas fontes.

O correspondente da Al Jazeera em Peshawar, o argelino Muhamad Bourini, deslocado de Kandahar, trabalha na Al Jazeera há três anos. Também foi correspondente no Afeganistão. Bourini repetiu várias vezes que nunca foi censurado pelos diretores de jornalismo Mohamad Jasin e Abdullah Al Haj, seus superiores em Doha.

A cobertura da Al Jazeera da Intifada 2 na Palestina também é amplamente equilibrada – quando comparada com as distorções das cadeias americanas. Mostra casas destruídas e civis baleados por tanques e *snipers* israelenses, mas também mostra entrevistas com líderes políticos de Israel. É essa cobertura – muito mais do que a Guerra do Afeganistão – que vai realmente "*make or break*" a Al Jazeera, e configurá-la como uma referência indispensável na paisagem mediática global. A Al Jazeera, no entanto, terminou caindo em uma armadilha do Ocidente. Em um acesso de profunda *naïveté*, cometeu o erro de ceder à CNN os direitos de suas imagens. De posse de uma massa de imagens exclusivas, a CNN apelou para o detergente: desinfectou essas imagens explosivas e não mostrou praticamente nada dos fiascos militares americanos e das centenas de vítimas civis de ataques a vilarejos, ônibus, mesquitas ou depósitos de mantimentos.

O problema fundamental da Al Jazeera é a qualidade da formação dos jornalistas. Há muitos argelinos e libaneses, alguns marroquinos, poucos árabes. Não há mulheres: todos os âncoras, sóbrios e de paletó e gravata, são masculinos. Jornalistas hipercríticos da imprensa escrita paquistanesa – que pode chegar a altíssimo nível – dizem que "é como dar um Rolls-Royce a um bebê": o nível seria baixo demais. Mas a maior parte dos jornalistas da Al Jazeera foi formada nos serviços árabes da BBC – e tem experiência de jornalismo ocidental. O *grid* da programação também foi formatado com base no da BBC.

Praticamente todas as redes de TV no mundo árabe são estatais. O emir do Qatar gasta não-especificados milhões de dólares para manter a Al Jazeera no ar. Há frágil movimento comercial porque empresas têm medo de anunciar na Al Jazeera e ferir certas "sensibilidades" – quase todas ocidentais. Mesmo com esses problemas a Al Jazeera é um modelo de TV para o mundo em desenvolvimento: mesclando know-how high-tech do Ocidente, agilidade, e um ponto de vista crítico regional e global, sobretudo imprime o ponto de vista do Sul em uma paisagem mediática totalmente controlada pelo Norte. ■

Ensaios substanciais

Livro analisa a TV além da intolerância crítica

O hispano-colombiano J. Martín-Barbero é uma referência latino-americana, hoje, em estudos de comunicação. Com doutorado em filosofia, em Louvain, e pós-doutorado em antropologia e semiótica, na Sorbonne, ele já foi professor-visitante na USP e escreve regularmente para revistas de comunicação publicadas em Madrid, Buenos Aires, Lima, Londres e Bogotá. Muitos de seus textos chegam às universidades brasileiras por meio das publicações da Gedisa, de Barcelona, de cuja coleção *Estudos de Televisão* provém provavelmente esta tradução de Jacob Gorender.

Os Exercícios do Ver, lançado agora pela Ed. Senac (184 págs., R$ 20), foi escrito por Martín-Barbero em conjunto com o psicólogo colombiano Germán Rey. Trata-se de uma reunião de ensaios dividida em três partes (*Experiência audiovisual e Desordem Cultural, Imagens e Política, Narrativas da Ficção Televisiva*) que retomam várias proposições de Barbero e remetem a uma interpretação de grande densidade acadêmica (*donc* repleta de erudição) sobre a experiência audiovisual.

Os autores advertem no início para a intolerância crítica contra a televisão: "...o que cansa, e até irrita, porque – como a própria televisão – quase nunca sai do circuito fechado do óbvio, é a exasperação da queixa". Debruçam-se, a partir daí, sobre observações (quase triviais) a respeito de programas ou mecanismos de produção, sobre o papel transformador da televisão na sociedade ou no espectador – mas o que de fato os inspira é a experiência mediática.

É aí que vão mais fundo e produzem um texto de grande substância, muito especialmente para a esfera acadêmica. Esse mergulho na semiótica televisiva distingue o trabalho de Barbero/Rey de dois outros excelentes livros sobre o fenômeno televisivo lançados recentemente pela mesma editora – *A Negação do Brasil – o Negro na Telenovela Brasileira*, de Joel Zito Araújo, e *A Televisão Levada a Sério*, de Arlindo Machado –, contribuindo substancialmente para a melhoria da pobre linha de estudos de qualidade sobre o veículo mais popular do país. – NELSON HOINEFF

O livro e detalhe da ilustração da capa (no alto): qualidade

POR NELSON HOINEFF

A IDENTIDADE DE EMÍLIA

Novo *Sítio do Pica-Pau Amarelo* traz um inédito sabor brasileiro à programação infantil contemporânea

Várias gerações de brasileiros não só aprenderam a ler como começaram a entender seu país por meio das obras de Monteiro Lobato. Algumas delas acompanharam as versões televisivas anteriores do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, cujo legado mais importante foi reproduzir os personagens e o sabor nacional desse fantástico universo mostrado com simplicidade por Lobato.

Talvez esse sabor não esteja tão presente na nova versão, que estreou com boa audiência na TV Globo, mas é possível também que a maioria das ex-crianças já tenha perdido o prazer de prová-lo. E, no entanto, as compensações são grandiosas. Os personagens que se misturam no grande caldeirão que a apresentação do programa sugere estão ali. Os efeitos especiais dão credibilidade às figuras que povoam o sítio, e os requintes de produção fazem com que ele fique tão atraente às crianças quanto o cenário de qualquer série estrangeira.

Quando a versão setentista do *Sítio* foi ao ar, na verdade, a televisão brasileira já apresentava a maior parte dos sintomas de sua crise existencial. As grandes redes já haviam se sedimentado, a Globo já era hegemônica e o meio já havia assimilado formas narrativas que pouco tempo antes lhe eram estranhas; a televisão já se comprazia em admitir-se como uma espécie de prima pobre do cinema e abandonar a romântica busca por suas especificidades que o formato ao vivo lhe possibilitara; era uma televisão em que as crianças acompanhavam os contos de fadas do Teatrinho Trol, as aventuras do Falcão Negro, a camaradagem do Capitão Furacão.

O tempo aprimorou a tecnologia e a linguagem que a TV herdava de outros veículos, mas não deu mais conteúdo às gerações seguintes. As crianças dos últimos 30 anos aprenderam a lidar com a falta de amor próprio do meio que mais lhes faz companhia, como se estivessem ao lado de um professor que obsessivamente batesse no peito e repetisse: "Eu sou um idiota". Provaram um cardápio alienígena e medíocre, quase sempre alimentado por apresentadoras que, de seu público, exigiam apenas vulgaridade no comportamento e submissão a padrões culturais não apenas estranhos, mas sobretudo pueris.

Enquanto isso, a nacionalização da produção televisiva tornou-se uma questão de segurança nacional. Nesse âmbito, o requinte de uma nova versão do *Sítio* passou a ser indispensável. Como muitos outros programas, ela pode ser vista neste momento como o microcosmo de uma luta feroz pela preservação da identidade dos jovens em formação. Cada minuto que uma criança brasileira passe assistindo ao *Sítio* tem um impacto extraordinário na construção dessa identidade, que extrapola em muito o próprio programa. Talvez isso não acontecesse de maneira tão crucial há 30 anos. Mas é o que acontece hoje.

O novo *Sítio* não sofre da síndrome dos super-heróis e muito menos dos desenhos animados japoneses (para não falar, valha-nos Deus, dos egressos dos Teletubbies). É dramaturgia de qualidade (apesar das muitas deficiências no elenco), produção de primeira e, sobretudo, fidelidade ao pano de fundo brasileiro que, bem familiar nas novelas, é quase um ilustre desconhecido da programação infantil.

Lobato nunca tratou as crianças como débeis mentais. Este *Sítio* também não faz isso. Para as crianças, não existe nada muito melhor que a televisão brasileira possa atualmente oferecer.

FOTO DIVULGAÇÃO

Cena da versão 2001: o melhor que a TV dá às crianças

Sítio do Pica-Pau Amarelo. TV Globo, diariamente, às 11h30

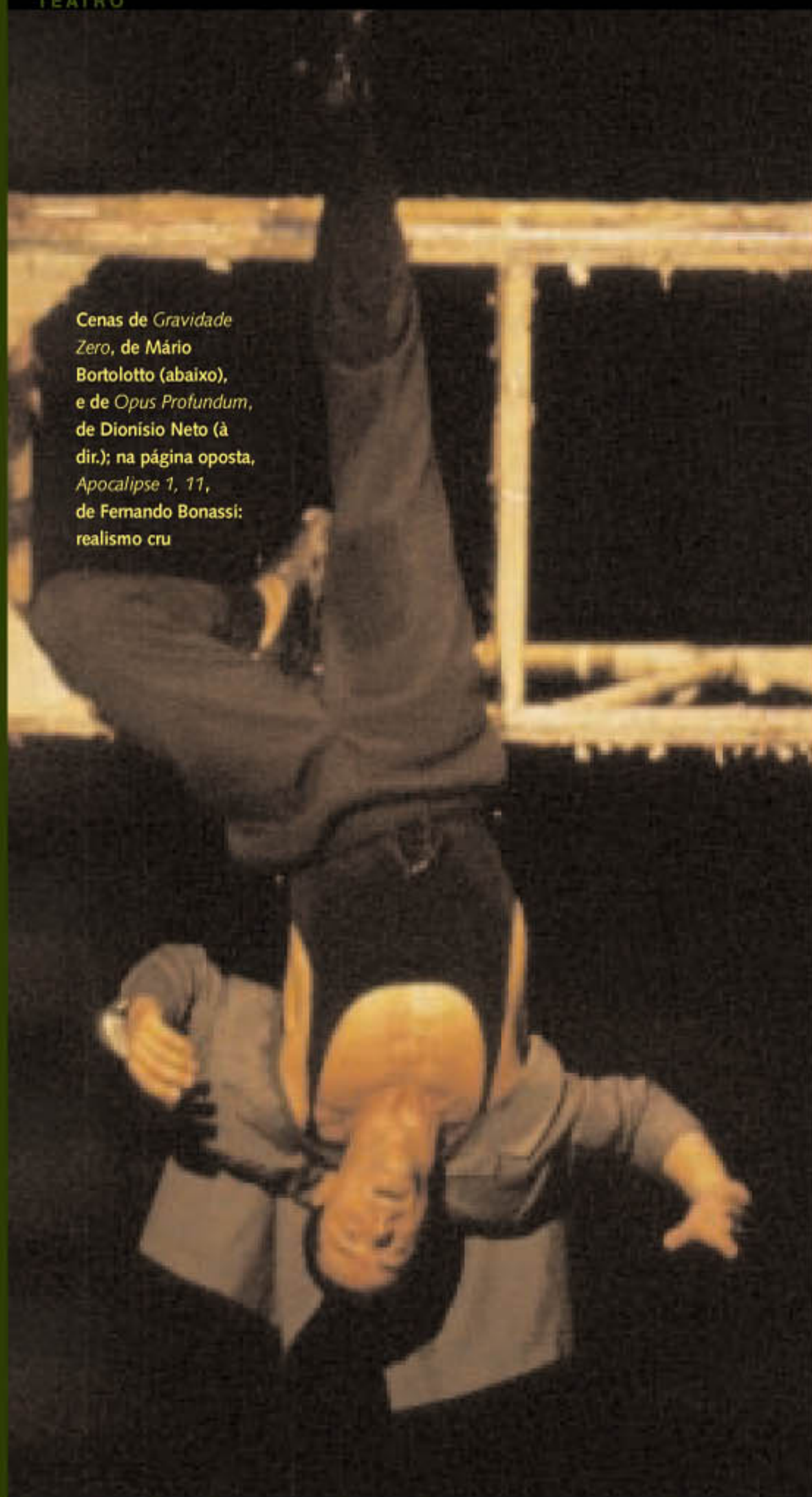
EDIÇÃO DE HELIO PONCIANO, COM REDAÇÃO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

O QUE	**Centenário Marlene Dietrich**	**Festival dos Festivais – Max Ophuls**	**Retratos Brasileiros – Carla Camurati**	**Conto de Natal** (*A Christmas Carol*, 1999)	**Festival dos Festivais – Rossellini**
CANAL E HORA	Telecine Classic. Do dia 17 ao 23, às 22h.	Telecine Classic. Dia 10, em vários horários.	Canal Brasil. Dia 3, às 20h. Reapresentação no dia 5, às 15h30.	TNT. Dia 2, às 20h. Reapresentação nos dias 5, às 10h; 13, às 18h; e 21, às 22h.	Telecine Classic. Dia 12, em diversos horários.
TRATA-SE DE	Série de sete filmes protagonizados pela atriz alemã Marlene Dietrich (1901-1992) em comemoração ao centenário de seu nascimento: **O Anjo Azul** (*foto*; 1930), *Marrocos* (1930), *O Cântico dos Cânticos* (1933), *Atire a Primeira Pedra* (1939), *A Pecadora* (1940), *Paixão Fatal* (1941) e *Cigana Feiticeira* (1947).	Exibição de filmes dirigidos pelo alemão Ophuls (1902-1957): *Werther* (14h), *O Prazer* (15h25), *Carta de uma Desconhecida* (17h), *Desejos Proibidos* (18h35), *Uma História de Amor* (20h25), *Lola Montès* (22h), *Sem Amanhã* (23h50).	Especial que abrange a atuação de **Carla Camurati** (*foto*) como atriz – em novelas (*Brilhante*, 1981, e *Sol de Verão*, 1982) e no cinema (*Cidade Oculta*, 1987, e *Eternamente Pagu*, 1989) – e como cineasta (*Carlota Joaquina*, 1995, e *Copacabana*, 2001).	Filme feito para a TV e baseado no romance do escritor inglês Charles Dickens (1812-1870). Dirigido por David Hugh Jones, narra a história de Ebenezer Scrooge, um velho avarento e ranzinza que revê sua vida na véspera de Natal e tem a chance de se redimir dos erros que cometeu. Com **Patrick Stewart** (*foto*), Richard E. Grant, Joel Grey e Ian McNeice.	Filmes do cineasta italiano Roberto Rossellini (1906-1977): *Stromboli* (14h), *Joana D'Arc* (15h50), *Alemanha, Ano Zero* (17h05), *Viagem pela Itália* (18h25), **Paisà** (*foto*; 19h55), *Roma, Cidade Aberta* (22h).
POR QUE VER	A seleção abrange a fase inicial e mais bem-sucedida da atriz. O acompanhamento dessa seqüência de filmes revela o talento de Dietrich, que atuou a princípio em filmes que retratavam o mundo do cabaré e partiu para o western e o thriller policial com o mesmo desempenho.	Pela raridade desses filmes, que não estão disponíveis em vídeo. Ophuls é um mestre do cinema da primeira metade do século, que morou em vários países depois de exilar-se por causa do nazismo.	Por Camurati, a figura que encarna com maior propriedade o chamado renascimento do cinema brasileiro na década de 90: foi *Carlota Joaquina* que marcou o reinício da produção então sufocada pela era Collor.	Entre as inúmeras adaptações dessa história clássica, que ganhou versões até nos quadrinhos da Disney (com Tio Patinhas como protagonista), esta é considerada uma das mais bem-feitas até hoje.	Pela retrospectiva parcial da obra do controvertido Rossellini, que iniciou flertando com o fascismo (em filmes que não estão nessa mostra) e foi um dos precursores do Neo-Realismo italiano (com *Roma, Cidade Aberta*).
PRESTE ATENÇÃO	Em *Atire a Primeira Pedra* (1939), de George Marshall, um dos maiores clássicos do western. Ela protagoniza com James Stewart a história de um xerife que tenta fazer prevalecer, sem armas, a lei em uma cidade.	Nas adaptações de obras literárias: **O Prazer** (*foto*; baseado em histórias de Guy de Maupassant) e *Desejos Proibidos* (da obra de Louise de Vilmorin). E em *Lola Montès*, último filme do diretor, considerado uma obra-prima de sotaque barroco.	No trecho que fala de *La Serva Padrona* (1997), adaptação de uma ópera de Pergolesi. Foi uma curiosa e até certo ponto despercebida incursão da cineasta por um gênero pouquíssimo explorado pelo cinema nacional.	No sentido moralista que permeia a trama e na descrição paralela, como em toda a obra de Dickens, da sociedade inglesa na primeira fase do capitalismo industrial.	Em *Viagem pela Itália*, considerado o grande feito do diretor, sobre um casal em crise viajando pelo país. Com Ingrid Bergman, George Sanders, Leslie Daniels, Maria Mauban.
PARA DESFRUTAR	Em vídeo, outros títulos com a atriz: *Testemunha de Acusação* (1957), de Billy Wilder, *Diabo Feito Mulher* (1952), de Fritz Lang, *A Marca da Maldade* (1958), de Orson Welles.	A obra de Maupassant em cinco volumes (editora Villa Rica, R$ R$ 210,20). Na coleção encontram-se as três histórias que o filme *O Prazer* adapta brilhantemente: *A Máscara*, *A Pensão Tellier* e *A Modelo*.	*Carlota Joaquina*, em vídeo, é uma obra polêmica, que fez enorme sucesso ao satirizar a vida da mulher de dom João 6º na Europa e no Brasil. Com Marieta Severo e Marco Nanini, que também fez *Copacabana*.	Outras obras que trazem a marca melancólica e algo sentimental de Dickens, um dos clássicos da literatura do século 19: *David Copperfield* (Ediouro, 150 págs., R$ 10,60) e *Grandes Esperanças* (Europa-América, 460 págs., R$ 24,81).	O livro *Roberto Rossellini, Fragmentos de uma Autobiografia* (ed. Nova Fronteira, R$ 12,32), de Stefano Koncorini, lança mais luzes sobre a vida e a obra do cineasta.

O QUE	**Nova York: A Cidade do Ano**	**Filho de Deus**	**Visões da Música**	**Frank Sinatra: A Voz do Século**	**Elevation Tour**
CANAL E HORA	GNT. Dias 19, às 22h30; 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28 e 31/12 e 1º e 2/1/2002, às 20h. Com reapresentações.	Discovery Channel. Dia 16, das 21h à 0h. Reapresentação no dia 18, à 1h.	Film & Arts. Dias 5, 12, 19 e 26, às 20h30.	GNT. Dia 12, às 23h30. Reapresentação no dia 14, às 4h.	HBO. Dia 21, às 21h.
TRATA-SE DE	Série de programas sobre Nova York. Os especiais incluem entrevista, reportagem do *Manhattan Connection Especial* e um documentário (*Grandes Séries – Nova York, Um Documentário*) de dez capítulos, com uma hora de duração cada um, sobre a cidade.	Série de três episódios, com uma hora de duração cada um, sobre a vida de Jesus Cristo. A primeira parte compreende desde o nascimento até os 30 anos; a segunda, o período de peregrinação para pregar a mensagem religiosa; a última, os seus últimos dias.	Série de programas que neste mês aborda o impacto da música tradicional sobre o jazz contemporâneo. Serão apresentados quatro documentários: 1) *América Latina: O Sabor Latino*; 2) *O Oriente Médio: A Conexão Árabe*; 3) *Nova Orleans: Viagem a Nova Orleans*; 4) *Nova York: O Ritmo dos Judeus*.	Documentário sobre a vida e carreira de **Frank Sinatra** (*foto*), (1915-1998), exibido em comemoração dos 86 anos de seu nascimento.	Show da banda de rock irlandesa U2 gravado em Boston durante a sua mais recente turnê. O material é inédito no Brasil e mostra algumas das músicas do CD *All That You Can't Leave Behind*, de 2000: *Kite*, *New York* e *Elevation*, entre outras.
POR QUE VER	Pelo mérito dos programas de não cair na mera exaltação: discute-se o que a cidade representa para os americanos e conta-se a sua história de maneira minuciosa.	O valor histórico dos programas está na séria pesquisa empreendida, que se apóia em dados arqueológicos e históricos para estudar, e não apenas representar dramaticamente, a vida de Cristo.	Além de identificar a contribuição musical desses estilos musicais para o jazz de hoje, os programas estudam cada corrente e os nomes mais representativos dos anos mais recentes.	Considerado "a voz", Sinatra tornou quase que definitivas algumas interpretações de canções tradicionais do repertório popular, como *My Way*, e participou de filmes musicais clássicos do cinema americano. O documentário conta essa trajetória.	Pela importância do U2, ainda um dos três ou quatro maiores grupos de rock em atividade no mundo, agora em fase pós-eletrônica.
PRESTE ATENÇÃO	Na entrevista do historiador Kenneth Jackson no *Manhattan Connection*, em que trata da situação de Nova York depois dos atentados de 11 de setembro, e na ampla e cuidadosa pesquisa feita sobre a história e cultura da cidade.	Na última parte da série, em que se faz a reconstrução da face de Jesus. Por meio de métodos científicos e registros históricos, é revelada uma imagem bastante diversa da que é comumente difundida pela iconografia cristã.	No terceiro programa, que trata da música de Nova Orleans, cidade que abriga grupos das mais diversas correntes musicais e é considerada o berço do jazz. O programa apresenta Gregory Davis, Nicholas Payton, Louis Armstrong, os Neville Brothers e **Dr. John** (*foto*).	Em uma rara entrevista concedida por Sinatra para uma rádio, em que fala sobre os pais, os tempos de escola e da intenção que tinha, desde criança, de ser cantor profissional. E nos trechos sobre sua carreira em Hollywood – que, dizem, teve alguma ajuda da máfia.	Nos cenários, figurinos e iluminação, menos grandiosos e "conceituais" do que os de *Pop Mart*, a turnê anterior do grupo – e bem menos kitsch, com certeza.
PARA DESFRUTAR	A obra de artistas que, cada um à sua maneira, incorporaram referências tipicamente nova-iorquinas: Woody Allen e Andy Warhol, entre outros. O romance *A Fogueira das Vaidades* (ed. Rocco), de Tom Wolfe, tenta uma síntese do espírito da cidade nos anos 80, época-chave de sua história.	Vale a pena assistir a *Rei dos Reis* (1961), de Nicholas Ray. Em confronto com o documentário, o filme torna-se ainda mais uma perfeita representação do ideário cristão sobre a imagem de Jesus Cristo.	O canal Film & Arts exibe neste mês quatro episódios da série *A Essência do Jazz* que acompanham os ensaios e apresentações de músicos contemporâneos em festivais. Nos dias 7, 14, 21 e 28, às 20h.	Em CD, os duetos de Frank Sinatra (*Duets*) e as gravações com Tom Jobim (*Antonio Carlos Jobim & Frank Sinatra*) são alguns dos melhores momentos do cantor em parceria.	O próprio *All That You Can't Leave Behind*, um retorno do U2 à musicalidade de sua fase oitentista (de discos como *The Unforgettable Fire* e *The Joshua Tree*) e ao engajamento mais direto do início de sua carreira.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Cenas de *Gravidade Zero*, de Mário Bortolotto (abaixo), e de *Opus Profundum*, de Dionísio Neto (à dir.); na página oposta, *Apocalipse 1, 11*, de Fernando Bonassi: realismo cru

FOTOS LENISE PINHEIRO / LENISE PINHEIRO / DIVULGAÇÃO

A violência do novo

A renovação da dramaturgia nacional faz do submundo um caminho para um teatro de muitas vozes e linguagens. Por Sílvia Fernandes

Dois espetáculos atualmente em cartaz, *Apocalipse 1, 11*, do Teatro da Vertigem, no Rio, e *Antiga – A Milagrosa História da Imagem que Perdeu Seu Herói*, de Dionísio Neto, em São Paulo, são representativos de tendências da dramaturgia nacional contemporânea. Se colocados na perspectiva de outros produtos da dramaturgia produzida no país nos últimos anos (principalmente em São Paulo), talvez seja possível analisar o conjunto, não pelo filtro negativo das resenhas de fim de década (que teimam em lastimar a falta de textos de teatro), mas sob uma perspectiva de tensão no interior dos modelos tradicionais. O que se nota hoje é uma disseminação de novas dramaturgias, que tendem a converter-se em experiência generalizada no teatro. Mais ainda, os temas urbanos e a violência disseminada parecem exigir tradução em um "desconforto narrativo", que acompanha as dramatizações de insegurança social e criminalização sistemática das questões públicas, semelhante ao que Flora Süssekind observa na literatura dos anos 90.

Especialmente nos anos recentes, chama a atenção uma variação recorrente na criação e na forma das peças. Isso se manifesta em exercícios de composição conjunta por dramaturgo, atores e diretor. Mas também em movimentos de incorporação da narrativa ao drama e de retomada e adaptação, via palco, de gêneros como a novela, o conto, a poesia e, mais recentemente, os textos filosóficos, como os diálogos de Platão ou os aforismos de Descartes (como se viu no último festival de São José do Rio Preto).

Essas variações têm contrapartida na aparente falta de especialização dos dramaturgos mais novos. As constantes passagens do jornalismo para o romance e o conto minimalista, com estágios nos roteiros de cinema, perceptíveis na prática de Fernando Bonassi, por exemplo, parecem provar que os autores do teatro recente são avessos a modelos rígidos e preferem experimentar muitas vias no interior dos processos criativos a que estão ligados. O que talvez possa indicar um exercício de correspondências entre dramaturgia, roteiro, prosa e reportagem, ou entre produção teatral, literária e visual. Nesse sentido, Bonassi continua um bom exemplo, especialmente no estilo seco e contundente dos contos curtos, híbridos de drama e narrativa, recentemente encenados por Beth Lopes em *São Paulo é uma Festa*, ou nos duelos verbais de *Um Céu de Estrelas*, romance posteriormente adaptado para cinema e teatro. Semanticamente fortes, as produções de Bonassi têm uma relação imediata, quase selvagem, com a violência que explode no Brasil de hoje. Seu realismo cru sinaliza a atração da dramaturgia recente pelo submundo de marginalizados, prostitutas, policiais corruptos e subempregados envolvidos em tragédias de rua da grande cidade. E pelo escrever sucinto e direto, que se impõe como modelo de um novo teatro urbano, herdeiro violento dos romances de Rubem Fonseca e dos flagrantes dramáticos de Plínio Marcos.

Indícios desse procedimento são encontrados sob formas bastante diferentes nos textos dos últimos anos. Passando pelas incursões teatrais de Patrícia Melo, em *Duas Mulheres e um Cadáver*, com sua obsessão pelo crime e o triângulo amoroso, pelo embate de professores e alunos de periferia em *Vermuth*, que Aimar Labaki situa na zona leste paulistana, pela retomada de formas características do monólogo no *Jantar*, de Luiz Cabral, ou pelas releituras da temática urbana feitas por Bosco Brasil em *Atos e Omissões*, que espelha assustadoramente a invasão do cotidiano mais íntimo pela brutalidade. O mesmo ocorre com Pedro Vicente, na repetição de temas urbanos que expõe, de forma urgente e direta, a crueldade das drogas e dos desencontros em *Banheiro*. Ou os bêbados de *PromisQuidade*, que misturam sexo a planos de ataque terrorista a shopping centers, reeditando por aqui os *serial killers* urbanos de Quentin Tarantino e as perversidades de todos os gêneros da dramaturgia inglesa de Sarah Kane e Mark Ravenhill.

FOTO DIVULGAÇÃO / FOTO EDUARDO KNAP/DIVULGAÇÃO

Nesta página, *O Livro de Jó*, de Luís Alberto Abreu, um dos precursores da dramaturgia pautada em quadros autônomos, mas interligados pelo protagonista; na página oposta, a periferia paulistana retratada em *Vermuth*, de Aimar Labaki

Onde e Quando

Apocalipse 1, 11, adaptação de Fernando Bonassi, direção de Antônio Araújo, com o elenco do Teatro da Vertigem. Antigo prédio do Dops (rua da Relação, 40, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2225-7148). Até o dia 23. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. De R$ 20 a R$ 30

Antiga – A Milagrosa História da Imagem que Perdeu Seu Herói, texto e direção de Dionísio Neto. Com Helena Ignez, José Rubens Crachá, Djin Sganzerla. Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611). Até o dia 16. De 5ª a sáb., às 20h30; dom., às 19h30. R$ 12

Impulso de expor a violência de modo casual que persiste em *Disk Ofensa Linha Vermelha*, também de Vicente, dessa vez por meio de um serviço de agressões telefônicas. Mas talvez seja Mário Bortolotto (*Gravidade Zero*) quem mais se aproxime, em *Medusa de Rayban*, de um hiper-realismo no retrato da classe média baixa, assumindo influências de Charles Bukowski e Sam Shepard, associadas a automatismos de comportamento de assassinos de aluguel, bêbados e artistas frustrados, resgatados de um mundo que o dramaturgo conhece bem, e talvez seja o mais próximo do universo dramático de Plínio Marcos.

Por outro lado, aquele já mencionado "desconforto narrativo" é bastante visível na dramaturgia de Bonassi, na produção de uma espécie de duplicidade no tratamento do tema, capaz de associar efeitos de real, ou de autenticidade, a recursos da mais radical teatralidade. São exemplares desse processo os desdobramentos em *Um Céu de Estrelas*, em que o dramaturgo trabalha de forma aparentemente realista a história do desempregado que invade a casa da ex-noiva para cometer todo tipo de violência, até acabar cercado pela polícia. A evolução do roteiro por meio de guinadas propositais de inverossimilhança deixa claro que o que está em jogo é a tensão entre o emprego de uma estrutura dramática linear, compacta, e o exercício de interrupção do efeito de realidade, como o que orienta a ação da mãe, que nem nome tem, ou a chegada da polícia sem ser chamada, ou a omissão deliberada de certos elos do contexto e da trama.

Na peça *As Coisas Ruins da Nossa Cabeça*, recentemente filmada por Toni Venturi como *Latitude Zero*, Bonassi situa a trama aparentemente realista em um bar de estrada na Amazônia. Jogando com diálogos plausíveis, aproxima três personagens de situações-limite, mas omite os nexos causais da violência. Esse tratamento de choque aplicado à forma realista produz uma síntese dramática próxima de seus contos minimalistas, ou da concentração estrutural da tragédia, nesse caso, como no modelo tradicional, atuada por personagens que não compreendem nem são donos de suas ações.

Movimento complementar marca a expressão de Bonassi em *Apocalipse 1, 11*, escrito para o Teatro da Vertigem de Antônio Araújo. Exemplo da prática conhecida como "processo colaborativo", comum entre os autores de hoje, o texto filtra as vozes heterogêneas do grupo numa espécie de roteiro cênico, cruel e poético ao ligar a violenta exclusão social brasileira às alegorias do apocalipse bíblico, mantendo a tensão enunciativa anterior. Talvez *O Livro de Jó*, de Luiz Alberto Abreu, escrito com o mesmo Teatro da Vertigem, seja precursor dessa dramaturgia de muitas vozes, pautada em quadros autônomos, mas interligados pelo protagonista. Apontando para o trabalho de regulação espacial planejado por Araújo no Hospital Humberto I, Abreu organiza o enredo numa trajetória ascensional, que reforça a passagem para o final transcendente.

Também nos textos de Dionísio Neto, autor de *Perpétua*, é clara a incorporação de recursos de cena e atuação, talvez como resultado da influência dos diretores Antunes Filho e Gerald Thomas, com quem trabalhou. A par disso, é visível a filiação do dramaturgo ao teatro de Zé Celso, de quem empresta a urgência de ser cronista de seu tempo. De fato, a violência da grande cidade brasileira explode no registro do tecido social esgarçado, principalmente nas cenas de *Desembest@i*, em que marginais e artistas associam a discussão existencial ao crime, às drogas e à descrença, enquanto adolescentes praticam crimes macabros, lembrando certas passagens do *Roberto Zucco*, de Koltès. Em *Opus Profundum*, que chegou a oito versões, modificadas no processo de montagem, Dionísio se inspira em *Tongues*, de Sam Shepard, para criar a estrutura de um show que progride segundo variações rítmicas, intercalando dança, teatro e música numa espécie de móbile dramático, registrado em rubricas. A "peça-show para atores, cantores e banda de rock" mistura autobiografia a figuras da mídia, música a monólogos líricos de amor e solidão, coreografias de *street dance* a descrições de batida policial, num tensionamento simultâneo entre palco e rua. Tanto o desdobramento numa sucessão de quadros independentes, que desmaterializa a trama, quanto a ausência de qualquer substância estável de personagens, transformados nas figuras-clichê da obra de Dionísio em cartaz, *Antiga – A Milagrosa História da Imagem que Perdeu Seu Herói*, caracterizam a proliferação de vozes heterogêneas em que se converte a escrita teatral de hoje. Como acontece em *NarrAAdor*, de Rubens Rewald, também criado num processo que articula informações de dramaturgo, diretor, cenógrafo, sonoplasta e atores, assimilando ruídos e flutuações ao jogo entre uma personagem cega, de inspiração beckettiana, para quem o mundo é uma grande novela radiofônica, e uma narradora que se incumbe da mediação visual. Tanto Dionísio quanto Rewald definem a prática híbrida, polifônica, da dramaturgia recente, ao trabalhar no cruzamento das variações de registro, no contraste entre voz e visualidade, método dramático e forma teatral, acentuando a tensão crítica entre texto e performance.

FOTO LENISE PINHEIRO

FOTO AGÊNCIA ESTADO

Acima, *Perpétua*, de Dionísio Neto, e, na página oposta, o submundo de bebida e sexo de *PromisQuidade*, em que o dramaturgo Pedro Vicente mistura perversidades com ataques terroristas a shopping centers

Boca de Ouro digital

O vídeo de Tadeu Jungle capta a intensidade do longo espetáculo do Teatro Oficina baseado na peça de Nelson Rodrigues. Por Jefferson Del Rios

Chega neste mês ao mercado a versão da peça *Boca de Ouro* em DVD, que iniciou o projeto de gravar todas as montagens do Teatro Oficina (já foram gravadas *Cacilda!* e *As Bacantes* e, neste mês, será a vez de *Ham-let*, que também retoma temporada em São Paulo). A produção faz do *videomaker* Tadeu Jungle parceiro de José Celso Martinez Corrêa no espetáculo baseado na obra de Nelson Rodrigues. O derramamento, por assim dizer, carnavalesco-barroco-expressionista da montagem teve uma tradução visual em ritmo nervoso e uma seleção de imagens que lembra a frase bombástica de Glauber Rocha: "O assunto é cinema. Cinema, cinema, o assunto é cinema, a mais importante de todas as artes". Glauber teve uma relação próxima com o Oficina (ambos se beneficiaram do talento de Othon Bastos) e não por acaso Jungle chamou para as filmagens mestre Dib Luft, fotógrafo de *Terra em Transe* e *O Santo Guerreiro contra o Dragão da Maldade*.

Acima, Tadeu Jungle assiste à encenação e, ao lado, cenas de *Boca* na edição; na página oposta, Zé Celso e Marcelo Drummond (acima) e o "edifício-cenário" de Lina Bo Bardi

É inegável que o longo espetáculo de José Celso conferiu novidade à "tragédia carioca" do bicheiro de dentadura dourada que espera segurar a morte até terminar em um caixão de ouro, e o edifício-cenário do Oficina – bonito e desconfortável – projetado por Lina Bo Bardi pede muita ênfase na representação. Tadeu Jungle, criativo artista multimídia, fixou e apurou esse clima exaltado com a tecnologia do DVD e do som Dolby. Ao assumir o princípio de que "o olho é autoral", o *videomaker* evita o desencontro de linguagem que ocorre no mero teatro filmado (quando se tem quase só o ângulo da chamada quarta parede, onde está a platéia, o que resulta monótono). Com entendimento estético e cumplicidade na ação, José Celso e Jungle criaram uma participação aberta das câmaras colocadas dentro da representação, e, assim, o espectador recebe um espetáculo vivo. Não são muitos os exemplos bem-sucedidos nessa área. Peter Brook transpôs adequadamente para a tela a histórica montagem de *Marat-Sade*, de Peter Weiss. A câmara incisiva no centro da trama traz a pulsão do elenco liderado por Glenda Jackson. Ocorre ali, então, a complexa associação do teatro com o cinema. Mais que isso, só o metateatro de Al Pacino em *Ricardo 3º*.

Boca de Ouro foi filmado em dois dias – duas encenações – com sete câmeras digitais de cada vez, o que representa um total de 14 possibilidades de imagens na versão final. Uma delas, que Jungle chama de "câmera carne", está a poucos centímetros do rosto do intérprete, o que o leva a uma interação com o olhar mecânico que intervém quase como um personagem. O aumento da dinâmica entre imagem e ação física amplia a densidade dramática (Glauber explorou o recurso no monólogo de Othon Bastos, como o cangaceiro Corisco de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e nas cenas do palácio de *Terra em Transe*). Um dos trunfos do espetáculo é a longa passadeira vermelha que atravessa a cena e determina o campo de atuação. Funciona como elemento visual forte, que parece se ampliar no vídeo, em contraste com as faces molhadas de transpiração. Ao mesmo tempo, a sensibilidade da banda sonora capta o exagero da representação. Tudo no Oficina parece destinado ao épico não por opção, mas por imposição da arquitetura. O desafio é não perder a fronteira entre o épico e o grito cansativo. *Boca de Ouro* foi uma boa montagem e é um bom vídeo de Tadeu Jungle. São artes de bases técnicas diferentes em um instante de coesão. Vale como espetáculo audiovisual (enfim o sonhado "terreiro eletrônico") e documentação dinâmica do teatro.

FOTOS LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

O Que e Quanto

***Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, em montagem de José Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, filmado por Tadeu Jungle. Em DVD, R$ 30.**
***Ham-let* será gravado neste mês durante temporada que vai de 1 a 23 de dezembro no Teatro Oficina (rua Jaceguai, 520, Bela Vista, São Paulo, SP, tel 0++/11/3106-2818). Sextas e sábados, às 21h, e domingos, às 18h. R$ 10 a R$ 20**

As formas híbridas

Gravações de Beckett mostram que não há regras para combinar as linguagens. Por Fernando Kinas

São inúmeras as adaptações (entre erros e acertos) da obra teatral de Nelson Rodrigues para o cinema. Nesses encontros entre as duas linguagens, o que se vê são hibridações, choques, influências recíprocas, que se dão de maneira diversa, não obedecendo a regras fixas. Em uma sociedade como a brasileira, o mundo das imagens animadas (cinema e, sobretudo, televisão), antes de referir-se ao mundo do teatro, retirando dele temas e formas, é capaz de influenciá-lo; e antes de ser formado, é ele quem forma o gosto da maior parte da população. Em situações assim a própria distinção entre o teatro e o cinema é muito difícil de ser feita.

Recentemente, o Festival de Cinema do Rio e algumas salas de São Paulo exibiram a mostra *Beckett On Film*. No projeto, vinculado ao Canal 4 da Inglaterra, 19 diretores dirigiram os 19 textos teatrais escritos por Samuel Beckett. A mostra comprova, em parte, a teoria segundo a qual existe um critério muito simples para classificar obras de arte: ou ela é boa, ou é ruim. Importaria menos saber se foi concebida para o palco ou para o cinema, se é um texto dramático ou um roteiro original que virou filme. *Esperando Godot*, por exemplo, jóia da coroa dirigido por Michael Lindsay, é medíocre. Já *A Última Gravação de Krapp*, dirigido por Atom Egoyan e interpretado por John Hurt, é uma obra vigorosa. Hurt ainda interpretava a peça no teatro, com outro diretor, quando o filme foi rodado. Ele observou, num debate em Londres, que uma diferença importante entre o filme e o espetáculo teatral era o *silêncio*. A pequena equipe de filmagem não podia ser comparada com a platéia lotada dos teatros. Mas a intensidade da criação, segundo ele, era a mesma, ainda que de naturezas diferentes. Como diferentes eram os músculos que o ator utilizava num caso e no outro. Já *Breath*, dirigido pelo pop star das artes plásticas Damien Hirst, parte de uma "vírgula dramática" (segundo expressão do próprio Beckett) que consiste numa grande respiração, em *off*, sincronizada com a iluminação. Sobre o palco, apenas lixo. Damien Hirst aproveita algo que a linguagem do cinema tem de particular: o deslocamento do ponto de vista (só muito imperfeitamente conseguido no teatro, com a movimentação mecânica da platéia, por exemplo). A câmera descreve uma grande órbita, voando sobre essa superfície repleta de lixo, onde se destaca uma suástica. Completa-se uma revolução, como a Lua em volta da Terra, ou esta em torno do Sol. E assim vai sendo renovada a história entre a cena e a tela.

Stagium, ano 30

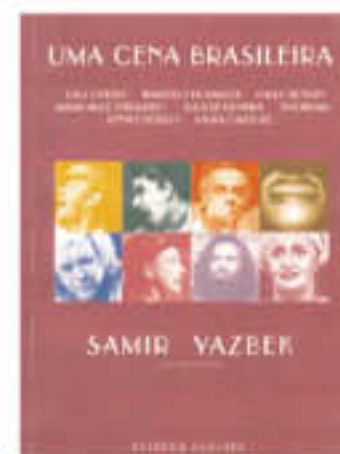
Nova coreografia e uma série de lançamentos comemoram três décadas de atuação múltipla do Ballet Stagium

Criado pelos bailarinos Marika Gidali e Décio Otero, o Ballet Stagium comemora 30 anos da mesma maneira com que se notabilizou na cena brasileira – em várias frentes. Além de uma nova coreografia e de uma exposição, estão sendo lançados um livro, um CD-ROM e um vídeo que contam a história de uma companhia que formou vários artistas e levou seu repertório tanto para teatros quanto para favelas. *Marika Gidali – Singular e Plural* (200 págs., Editora Senac, R$ 35), do próprio Décio Otero, é uma prova dessa atuação múltipla. O autor, que levou dois anos para concluir o projeto, guia-se pela carreira da diretora da companhia para traçar um amplo painel da dança nacional. O livro, que intercala depoimentos, lembranças e entrevistas, começa com a violência enfrentada pela família judia da bailarina na Hungria, durante a Segunda Guerra Mundial, conta sua chegada ao país e o ingresso no Ballet do 4º Centenário, para depois finalmente percorrer toda a trajetória do Stagium. Entre as passagens documentadas estão a *Barca dos Sonhos*, caravana que seguiu o curso do rio São Francisco com apresentações para as comunidades ribeirinhas, a montagem *Quebradas do Mundaréu*, versão em dança da peça de Plínio Marcos *Navalha na Carne*, que só mudou de nome para enganar a censura, e a visita do grupo ao Alto Xingu, que resultou no espetáculo *Kuarup*, com música dos próprios índios gravada pelos irmãos Villas Bôas. O CD-ROM *Informação e Memória em Dança no Brasil*, editado pela Secretaria do Estado da Cultura e com distribuição gratuita para escolas e instituições culturais, também não se limita à história do balé, oferecendo uma relação dos profissionais do setor. O vídeo, com três obras do repertório (*Paulistânea*, *Tangamente* e *Sonhos*), inaugura uma coleção de filmes que cobrirá toda a produção da companhia. Os 30 anos são lembrados ainda com uma exposição itinerante de fotos de Emídio Luisi, e com uma nova coreografia, *Pátio dos Milagres (Ex-Votos)*, assinada por Décio Otero, com direção teatral de Marika e que será apresentada em turnê pelo país. – GISELE KATO

Ao lado, Marika e Décio em cena de *Quebrados do Mundaréu*; acima, capa do livro

FOTO ARQUIVO BALLET STAGIUM

Em primeira pessoa

Samir Yazbek reúne depoimentos de oito atores para traçar um "painel da memória" do teatro brasileiro

Acima, capa do livro *Uma Cena Brasileira*

Entre as formas possíveis de recontar e, como conseqüência natural, preservar a história do teatro brasileiro, o depoimento é um dos instrumentos mais eficazes por registrar as impressões de alguém diretamente envolvido com os fatos de uma época. No livro *Uma Cena Brasileira* (Editora Hucitec, 219 págs., R$ 29), o dramaturgo Samir Yazbek reúne declarações de oito atores sobre as cenas que mais tenham marcado suas carreiras. O autor optou por esse tema a fim de concluir um projeto particular de apreensão do trabalho dos intérpretes e, também, enriquecer a experiência do próprio ofício. Yazbek contou com as declarações de Raul Cortez, Walderez de Barros, Paulo Autran, Maria Alice Vergueiro, Juca de Oliveira, Eva Wilma, Renato Borghi e Laura Cardoso para compor o que ele considera um "respeitável painel da memória teatral brasileira na segunda metade do século 20", o que de fato se dá na recriação desses instantes e na contextualização da época. Na estruturação do livro, cada depoimento é antecedido por seções informativas da peça em questão: o ator, o autor, o diretor, a ficha técnica do espetáculo e a transcrição da cena. Para o bem da edição dessa obra de valor documental, o volume conta ainda com índice dos nomes, instituições e obras citados ao longo dos textos. – HELIO PONCIANO

POR LUIZ FERNANDO RAMOS

SÍNTESE ILUMINADA

Com *Medéia*, Antunes Filho cria um grande acontecimento teatral, numa renovação de si próprio que coroa uma década de trabalho

Ó Zeus, por quê, do ouro que é falso,
tu deste aos homens indicações claras,
mas para discriminar o homem vil
não nasceu no corpo um sinal distintivo?
(Eurípides, **Medéia***)*

A encenação de Antunes Filho da *Medéia* de Eurípides, realizada pelo Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, é um dos acontecimentos teatrais do ano. No espetáculo, que vem sendo oferecido a platéias de cerca de 80 espectadores em um galpão do Sesc Belenzinho revela-se não só a força do texto de 2.432 anos, como o reflorescimento criativo de Antunes e do centro que há mais de 20 anos comanda.

O primeiro destaque, indiscutível, é a interpretação de Juliana Galdino como Medéia. De todas as revelações de atores e atrizes da história do CPT, ela apresenta, como nunca antes, um resultado cênico exuberante diante da pesquisa em profundidade que se desenvolve lá. Evidentemente, a forma acelerada, e ao mesmo tempo de dicção impecável, com que profere as falas da personagem traduz um anseio da direção em valorizar o discurso de Eurípides, contornando-se a armadilha naturalista e procurando-se recuperar a sua potência rítmica e musical. O que fascina na interpretação da atriz é que ela não só realiza eficientemente a elocução pretendida como lhe dá um corpo, um gesto e uma expressão facial que atuam organicamente na construção da complexa personagem. Há em jogo, nesse espetáculo, uma técnica de respiração poderosa, e, se nem todos os atores trafegam com maestria por ela, no geral ela se cumpre, abrindo-se horizontes interessantes de perspectivas.

Outro aspecto decisivo é a cenografia de Hideki Matsuka. Citando o espaço cênico do teatro Nô, com seus portais fechados por cortinas, que encaminham os atores à ponte que os levará à ação cênica, o cenário de Matsuka alonga lateralmente o palco, transformando-o numa extensa e larga ponte. A operação tem o efeito de recuperar uma das marcas das encenações de Antunes desde *Macunaíma* – a passagem transversal no palco – e potencializá-la, pois esse palco-corredor colabora na velocidade e objetividade com que se desenvolve a trama. Os troncos de árvores cerrados, evocativos do confronto entre civilização e natureza, soam artificiais e decorativos, mas não empanam o conjunto da obra, marcada pela concisão.

Acima, Juliana Galdino, como Medéia, à frente do coro: interpretação exuberante

FOTO PAQUITO/DIVULGAÇÃO

Um terceiro destaque é o coro de mulheres de Corinto. Agrupado e compacto como sempre foram os coros de Antunes, ele está agora distendido horizontalmente, e sempre presente como objeto de cena, ora em movimento, ora estático como um bicho adormecido. Verdadeiro encantamento é ver o coro, nessas cenas de paralisia, transformar-se, graças às capas de plástico preto que compõem o figurino, numa massa amorfa de sacos de lixo. Há, nessa escultura pulsante que o coro encarna, uma estridente metáfora do impiedoso descarte a que a antiga sociedade grega submeteu as mulheres. E, não fosse pela coreografia, o coro brilha também na fala que, apesar de velocíssima, é clara e coesa.

Antunes Filho conseguiu com *Medéia* o que há muito procurava, trocar de pele mais uma vez. Encenar uma tragédia grega, particularmente *Medéia*, era um projeto antigo do diretor. Entre a encomenda da primeira tradução e a adaptação final, que ele próprio acabou assinando, transcorreu mais de uma década, várias levas de atores passaram pelo CPT e houve a tentativa frustrada com *Fragmentos Troianos*. Felizmente essa longa jornada resultou numa síntese iluminada do melhor que o encenador pode colher pelo caminho. Foi uma reinvenção de si próprio que justifica outra década de trabalho. Vida longa ao CPT.

Medéia, de Eurípides. Direção de Antunes Filho com o Centro de Pesquisa Teatral. Teatro do Sesc Belenzinho (av. Álvaro Ramos, 991, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6605-8143). Sexta, às 21h; sáb. e dom., às 19h. R$ 20. Até dia 16/12

OS ESPETÁCULOS DE DEZEMBRO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE JEFFERSON DEL RIOS, COM REDAÇÃO

EM CENA	**Risco de Vida**. Texto e direção de Alberto Guzik. Com a Companhia 72 de Teatro: **Wolff Rothstein** (*foto*), Otávio Filho e Silvio Ferreira.	**A Luta Secreta de Maria da Encarnação**, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Marcus Vinicius Faustini. Com Suely Franco, Vanessa Gerbelli, Cláudia Melo, Ewerton de Castro, entre outros.	**Um Uísque para o Rei Saul**, de César Vieira. Com Renata Zhaneta e Nelsinho Ribeiro.	**Vidas Calientes**, de Luque Daltrozo. Direção de Fernando Peixoto. Com Imara Reis, Daniel Gaggini, Patrícia Vilela, Renato Scapin, Plínio Gouvêa, Francisco Taunay e Jamil Kubruk.	**Fim do Jogo**, de Samuel Beckett. Direção de Francisco Medeiros. Com Cacá Carvalho, **Edson Celulari** (*foto*), Malu Pessin e Lafayette Galvão.
O ESPETÁCULO	O romance entre dois homens, do envolvimento inicial ao pesadelo da Aids. O tema se desenvolve em um clima delicado, que vai do romântico a uma cerimônia de adeus.	A saga popular de uma mulher, da infância à maturidade em busca das filhas desaparecidas. O enredo se desenvolve em vários planos, do real para o imaginário e da condição individual para a coletiva.	A trajetória emocional de uma mulher em seus momentos-limite, da droga ao aborto. Ela se revê em situações fragmentárias, como a Alaíde de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.	A montagem, que se apresenta como "uma comédia homoerótica", aborda as aventuras sexuais e amorosas de um homossexual que mantém um caso de dez anos oculto da família.	Quatro personagens numa terra de ninguém discutem o fim das idéias, das esperanças e da própria vida numa linguagem de imagens absurdas e estranhamente cômicas.
ONDE E QUANDO	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611). Até o dia 16. 5ª a sáb., às 20h30; dom., às 19h30. R$ 10.	Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/288-0136). Até o dia 16. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 10.	Cabaré do N.EX.T (rua Rego Freitas, 454, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3106-9636). Até o dia 15. De 5ª a sáb., às 19h. R$ 10.	Teatro Augusta (rua Augusta, 943, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3151-2464). Até o dia 20. De 3ª a 5ª, às 21h. De R$ 15 a R$ 20.	Teatro Folha (Shopping Pátio Higienópolis, av. Higienópolis, 618, Higienópolis, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3823-2323). Até o dia 23. 6ª, às 18h e 21h30; sáb., às 19h e 22h; dom., às 19h. De R$ 40 a R$ 50.
POR QUE IR	É uma obra bem construída como teatro. Guzik fala de afeto e medo recusando o melodrama e a autopiedade. O teatro brasileiro tem ainda pouca dramaturgia sobre a diversidade sexual e suas conseqüências emocionais. Essa peça/encenação é um avanço.	É um musical de fundo histórico e ideológico que está na linha dos melhores momentos da dramaturgia de Guarnieri, como *Arena Conta Tiradentes*. Desta vez, seu parceiro musical é Renato Teixeira, o autor de *Romaria* e *Sentimental Eu Fico*.	A peça, que concilia bem dados psicológicos com referências sociais, inaugurou extensa dramaturgia de César Vieira, autor preocupado com o tratamento poético da arte política.	O gaúcho Daltrozo, elogiado pela crítica e dramaturga Consuelo de Castro, trata de um tema delicado com bom humor, mantendo a temática homossexual no centro da questão, não na periferia das insinuações caricatas.	Beckett é fundamental como poeta e filósofo do palco. Numa era de ruído verbal sem sentido e idéias medíocres, ele oferece imagens insólitas, mas verossímeis, da frágil condição humana. A peça tem um elenco à altura.
PRESTE ATENÇÃO	Em como o espetáculo evita a polêmica fácil para revelar um projeto teatral maior da Companhia 72 de Teatro. O elenco buscou o apoio de profissionais experientes, como a atriz Denise Weinberg, responsável pela preparação dos atores.	Na Orquestra Jovem Tom Jobim do Estado de São Paulo, que executa a trilha sonora do espetáculo. O elenco tem veteranos de outros musicais, como Suely Franco (*A Capital Federal*), Ewerton de Castro (*Noel Rosa*) e a nova e excelente atriz Vanessa Gerbelli.	Em como o texto exige da atriz tanto entrega como técnica. Na década de 60, resultou em um grande desempenho de Glauce Rocha.	Em como o enredo comporta vários pontos de vista e inclui um papel feminino importante, interpretado por Imara Reis, atriz de forte presença.	O equilíbrio da representação de Celulari e Cacá, atores de características opostas, e nos dois importantes personagens complementares bem desempenhados por Lafayette Galvão e Malu Pessin.
PARA DESFRUTAR	O livro *Risco de Vida* (Globo, 492 págs., R$ 30,80), base da peça, trata do amor em tempo de um novo cólera. Guzik, dono de uma obra respeitável em ensaio, crítica teatral e jornalismo de cultura, atirou-se nessa ficção de primeira viagem com despojamento.	Em vídeo, o jovem ator Guarnieri em *O Grande Momento* (1957), de Roberto Santos, um dos melhores diretores brasileiros, o mesmo de *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965).	A leitura da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, cujo texto tem afinidade com a encenação. Em catálogo, publicada no primeiro volume da coleção *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (Nova Fronteira, 331 págs., R$ 34).	Vale a pena a leitura prolongada: *Além do Carnaval – A Homossexualidade Masculina no Brasil do Século 20* (Editora Unesp, 541 págs., R$ 42), estudo abrangente de James N. Green. E assistir ao vídeo *Minha Adorável Lavanderia* (1985), de Stephen Frears.	No MAM-Higienópolis (tel. 0++/11/3662-5052), ao lado do teatro, fica em exposição até 6/1/2002 *Design Solidário*, que reúne 60 objetos criados por artesãos brasileiros em conjunto com designers holandeses. De 3ª a sáb., das 10h às 22h; dom., das 14h às 20h.

FOTOS ADRIANA PITIGLIANI/DIVULGAÇÃO / GIL GROSSI/DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / LUIZ DORO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

EM CENA	**Jantar entre Amigos: Pequenos Terremotos**, de Donald Margulies. Direção de Felipe Hirsch. Com **Renata Sorrah**, **Xuxa Lopes** (*foto*), Mario Schoemberger e Otávio Müller.	**O Coronel dos Coronéis**, de Maurício Segall. Direção de Paulo Ribeiro. Com a Companhia da Tribo.	**Major Bárbara**, de Bernard Shaw. Direção de Eduardo Tolentino. Com o Grupo Tapa: Clara Carvalho, Brian Penido, Lilian Blanc, José Carlos Machado.	**Cidadania em Cena.** Programa da Sec. Mun. de Cultura de São Paulo que integra, entre outros, o projeto de administração de teatros municipais por companhias escolhidas em concurso público.	**Pantagruel**, de François Rabelais. Adaptação de Hugo Possolo e Mário Viana. Direção de Hugo Possolo. Com o grupo Parlapatões, Patifes & Paspalhões.
O ESPETÁCULO	Karen e Gabe vivem juntos e seus melhores amigos são Beth e Tom. Quando estes se separam, o relacionamento de Karen e Gabe também entra numa crise, que leva os quatro a uma reavaliação de suas vidas.	Versão circense da saga de Delmiro Gouveia (1863-1917), empresário cearense precursor da industrialização do Nordeste. Por suas idéias novas, tornou-se incômodo ao seu meio arcaico e aos interesses estrangeiros na região.	Grande fabricante de armas entra em confronto com a filha militante do Exército da Salvação. Em torno de um assunto aparentemente familiar e afetivo, o que se revela é todo um painel da elite dominante com seus códigos e conveniências, do cinismo à caridade.	Neste mês, a Cia. do Latão apresenta *A Comédia do Trabalho*, no Teatro Cacilda Becker; a Pombas Urbanas, *Buraco Quente*, no Teatro Martins Penna; e a Fraternal Cia. de Artes e Malasartes, **Masteclé** (*foto*), no Teatro Paulo Eiró. Os grupos devem apresentar novas peças nos próximos meses e convidar outras companhias.	A história do gigante Pantagruel, filho de Gargântua, que procura salvar seu reino – a Ilha da Utopia – de uma invasão. Os aspectos cômicos e a cultura popular dessa obra são as fontes para esta montagem.
ONDE E QUANDO	Teatro dos Quatro (rua Marquês de S. Vicente, 52, 2º andar, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2274-9895). Até 25/1/2002. De 5ª a sáb, às 21h; dom., às 20h. De R$ 20 a R$ 30.	Teatro Ruth Escobar (rua dos Ingleses, 209, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/289-2358). Até o dia 16. 6ª e sáb., 21h30; dom.; às 19h. R$ 10.	Teatro Aliança Francesa (rua General Jardim, 182, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3259-0086). Até o dia 16. 5ª a sáb., 21h; dom.; às 19h. R$ 10.	Teatros: Cacilda Becker (rua Tito, 295, Lapa, 0++/11/3864-4513), Martins Penna (largo do Rosário, 20, Penha, 0++/11/293-6630) e Paulo Eiró (av. Adolfo Pinheiro, 765, Alto da Boa Vista, 0++/11/ 546-0449).	Teatro Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3256-2281). Até 27/1/2002. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 10 e R$ 20.
POR QUE IR	O teatro americano tem uma boa tradição de arte dramática em torno de problemas familiares e conjugais. Margulies trata com habilidade, e se sai bem, um tema que já rendeu outras obras-primas.	É um exemplo bem-sucedido da difícil dramaturgia que concilia temas complexos com as formas da representação popular. Como figura real e personagem, Delmiro é um tipo fascinante.	Polemista com sangue irlandês e alma socialista, Shaw incomodou o poder britânico quando a Inglaterra mandava no mundo (a peça é de 1905). O que disse na época continua valendo e é teatro de primeira. Nobel de literatura, ele é pouco representado no Brasil.	Os grupos foram selecionados entre mais de 140 pela excelência de suas propostas. Os espetáculos já se destacaram em temporada regular.	O grupo dedicou dois anos de pesquisa à obra de Rabelais para a montagem deste espetáculo, que comemora os dez anos de existência da companhia. As ousadias da peça são mais um desafio a que os Parlapatões se propuseram.
PRESTE ATENÇÃO	Em como a peça é perfeita para o temperamento nervoso das atrizes. Em um enredo de aflições amorosas, é curioso vê-las confrontadas com os atores Mario Schoemberg e Otávio Müller. Quarteto afinado.	No encadeamento de estilos durante o espetáculo, que se vale da linguagem de teatro e de circo.	Na inteligência agressiva do autor, o que exige um elenco afiado, o que o Tapa sempre teve.	Nos programas desenvolvidos para a população local. No Teatro Paulo Eiró, por exemplo, oficina gratuita de cenografia. No Teatro Cacilda Becker, oficinas de cinema e política. No Martins Penna, cursos gratuitos de teatro.	Em como a montagem consegue conciliar os objetivos de um teatro que conta com elementos como música, interação com o público e coreografias e o universo que a obra humanista de Rabelais representa.
PARA DESFRUTAR	O filme *Tempestade de Gelo*, de Ang Lee. É outra obra de arte que revela intensos sentimentos de perda e de infelicidade sobre relacionamentos aparentemente banais. Em vídeo.	A música de Antonio Nóbrega, ator/cantador de temas tradicionais nordestinos, nas obras *Pernambuco Falando para o Mundo*, *O Marco do Meio-Dia*, *Na Pancada do Ganzá* e *Madeira que Cupim não Rói*.	Shaw foi banido do mercado editorial brasileiro desde *Matusalém*. Com paciência, pode ser encontrado em sebos. Em vídeo, a versão atenuada de sua peça *Pigmaleão* é o musical *My Fair Lady – Minha Bela Dama* (1964), de George Cukor.	Outros projetos do programa: *Teatro Vocacional* (desenvolvido em 30 pontos da periferia) e *Formação de Público*.	A própria obra de Rabelais, *Gargântua e Pantagruel* (ed. Itatiaia, 2 vol., R$ 75), e outras, também do período do Humanismo e do Renascimento, como *Elogio da Loucura* (ed. Martins Fontes, 194 págs., R$ 22,50) e *Dom Quixote* (ed. Itatiaia, 2 vol., R$ 90).

UMBERTO EGO E GILBERTO GIDELEUZE EM...

FÉRIAS NO PACÍFICO